56215

orin Braga

ucian Blaga

Geneza lumilor imaginare

ESEURI DE IERI SI DE AZI

INSTITUTUL EUROPEAN

BILL. CENTRAL LIB.
M. „[illegible]"
LIT[illegible]
II-562/5

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

137010 II-J62'5

Colecția

ESEURI DE IERI ȘI DE AZI

47

Această carte a fost realizată cu sprijinul financiar al
Fundației pentru o Societate Deschisă
(Open Society Foundation)

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

© Institutul European Iaşi

ISBN 973-586-144-5

PRINTED IN ROMANIA

BCU IAŞI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CORIN BRAGA

LUCIAN BLAGA. GENEZA LUMILOR IMAGINARE

Prefaţă de Nicolae BALOTĂ

001641
B.C.U. - IASI

INSTITUTUL EUROPEAN
1998

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

137 010
B.C.U.
25 FEB. 1999

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CUVÎNT ÎNAINTE

„Tao": așa îl numeam, împreună cu prietenii din Cercul Literar sibian, în acei ani, azi îndepărtați, pe magistrul nostru, Lucian Blaga. Numele acesta nu avea nici o legătură cu taoismul extrem-oriental; nu trimitea nicidecum la Lao-Țe. Rostirea lui îmi evoca mie, și continuă să-mi evoce, figura gînditorului scufundat în tăceri abisale, pe buzele căruia, răsfrînte înăuntru, vedeam înălțat degetul arătător. Semnul interdicției.

Păstra ea oare, un secret, această tăcere atît de gelos păzită? Ce nevoie avea el de acel văl enigmatic în care se învăluia, dacă în dosul lui nu se ascundea nici o enigmă?

Magul tăcut: așa îl văd azi, privind în urmă, spre acele zile ale începuturilor mele. De ce mag? Cel pe care îl cercetam zi de zi în anii cei mai sumbri ai existenței sale și dintre cei mai tulburi ai vieții mele – în „Bîrlogul lui Faust", odăița dosnică din Biblioteca Universității clujene, unde poetul migălea la tălmăcirea lui Goethe – nu era ceea ce cei vechi numeau un văzător, *un profet. Dispunător al unor puteri magice, el era cu totul lipsit de harul care l-ar fi putut atrage pe calea contemplației, a extazelor mistice. Dar de unde acele efluvii magice pe care le iradia? Nu mi-am pus și nici unul dintre noi, discipolii săi de atunci, nu ne-am pus această întrebare. Ori, iată, aparținînd unei generații mult mai tinere, unul dintre cei ce nu l-au cunoscut pe „Tao", magul tăcut, a intuit în opera poetului și gînditorului unele articulații ale acelei „magii", pe care le-a cercetat cu instrumentele noi ale analizei. Corin Braga a explorat, cum n-au făcut-o alții înaintea lui, punctele* origo *ale imaginarului blagian.*

Şi, înainte de toate, el a pornit în explorarea sa de la o poziţie metodologică originală. Poziţia paradoxală pe care o adoptă, în raport cu obiectul cercetării sale – Lucian Blaga privit sub unghiul genezei „lumilor imaginare" – determină în acelaşi timp finalitatea explorării ca şi metodologia adoptată. Într-adevăr, cu o deplină justificare, Corin Braga îşi interzice să utilizeze elementele gnoseologice oferite de filosoful Blaga, ca instrumente hermeneutice în decriptarea universului imaginar al poetului-filosof, deci pare să refuze îndemnul maestrului de a judeca o viziune metafizică (şi poetică, adăugăm noi) prin criteriile oferite de propriile perspective ale acesteia, dar, totodată, recurge la – ceea ce numeşte el – un „punct nuclear", cu alte cuvinte un punct origo *al creaţiei, intrinsec operei studiate. Autorul acestei lucrări nu adoptă în mod inocent cheia de lectură a operei studiate, oferită de creatorul ei, dar nu neagă în mod radical principiul de autoconsistenţă. Ceea ce evită el este tentaţia – în care au căzut mulţi interpreţi ai operei lui Lucian Blaga – aceea a închiderii într-un comod cerc tautologic, „care explică o parte (un nivel) al operei prin altul, şi invers, fără să pătrundă însă la nucleul ei profund". Preceptul lui Blaga, după care o viziune metafizică trebuie judecată conform propriilor criterii, precept al unei critici imanente, este astfel respectat şi conturat, în acelaşi timp, cu abilitate. Se evită, aşadar, cursa tautologică pe care o asemenea critică o implică, aceea a unei gîndiri necritice, aceea a unui Blaga privit prin proprii săi ochi. Căci a stabili doar matricea stilistică a creaţiei blagiene (ceea ce autorul studiului de faţă ne oferă, de altfel, într-un racursiu nu lipsit de interes) ar însemna să consideri unele categorii stilistice drept invarianţii reali al acelei creaţii. Ori, după Corin Braga, „poetul nu îşi creează lumea imaginară punînd la lucru matricea abisală definită de filosof... ", poezia sa nefiind – cum ştim – o* Gedankelyrik. *Matricea stilistică elaborată de filosof nu coincide nicidecum cu „matricea stilistică inconştientă care modelează efectiv creaţia sa, inclusiv creaţia conceptului de matrice stilistică".*

Odată evitat cercul vicios hermeneutic prin critica instrumentalizării, a utilizării metodice a teoriei matricei stilistice, autorul nostru poate adopta un demers care, recunoscînd autonomia genurilor practicate de Blaga, vizează un nucleu vital, o „celulă generatoare a personalității sale". Demers manifest psihocritic, folosind cu precumpănire concepte și instrumente psihanalitice, dar conjugîndu-le cu o originală hermeneutică a imaginarului, orientată genetic spre depistarea unor „intuiții organice", a unor „semințe ideatice" ale viziunii blagiene.

Teza esențială dedusă din cercetările lui Corin Braga, teză ce devine – printr-o retroacțiune metodologică – punctul de plecare al expunerii sale, definește „ecuația nucleară" a operei lui Lucian Blaga drept o „intuiție de natură magică". În perspectiva genetică adoptată, acest nucleu originar apare drept „centru magic" din care, printr-o spirală ascendentă, evoluează prin metamorfoze succesive creațiile poetice și filosofice. Determinarea „nucleului" nu este doar rezultanta unei simple intuiții apriorice. Argumentele în afara acestei teze apar ca rezultat al analizelor și interpretărilor la care supune autorul hermeneut textele poetului și filosofului. O pertinentă observație preliminară surprinde poziția particulară, semnificativă a magicului în ceea ce Blaga numea noologia sa abisală: singur magicul, între toate domeniile spiritului, nu este supus categoriilor spiritului, nu este modelat de matricea stilistică. Numai magicul reprezintă o legătură imediată, necenzurată, cu misterul. Într-un mod original, autorul nostru corelează ideea metafizică blagiană cu interpretarea psihocritică a unor experiențe personale ale lui Blaga copil, sau, mai exact cu viziunea mitizată a acestor experiențe, transpuse mai apoi în discursul literar sau filosofic. Raportul dintre nucleul fantastic inițial și viziunea poetică sau metafizică de mai tîrziu ar corespunde diferenței dintre punctul precosmogonic și cosmosul desfășurat. Întreaga teză referitoare la „geneza lumilor imaginare" poate fi considerată – din acest punct de vedere – drept o vastă încercare poietică *(în sensul valéryian al termenului), un studiu*

al facerii *blagiene: al creației de sine a creatorului, ca și al genezei operei ca o cosmogonie.*

Desigur, studiul genetic avea nevoie de unele instrumente (printre care autorul le privilegiază pe cele ale psihanalizei), precum și de unele concepte și auxiliare. Printre acestea, este ingenios utilizată o categorie de sorginte blagiană, aceea a modelului cosmologic adoptiv. *După depistarea intuiției magice infantile la Lucian Blaga, întreaga îndemînare hermeneutică a interpretului va rezida în conturarea și proiectarea acelor configurații ale imaginarului ce se vor constitui într-o succesiune de modele cosmologice.*

Consider că afirmația lui Corin Braga, după care sistemul declanșator al anamnezei blagiene ar fi cel nietzschean, este în mare măsură justificată. Succesiunea modelelor: nietzschean-dionysiac, apoi panic într-o versiune „tracică", urmat – printr-o autohtonizare a imagisticii – de modelul unui creștinism cosmic și, în fine, de cel matricial mioritic, nu putea fi urmărită în detaliu în cadrul desenat în această lucrare. Pe planul genetic ales, doar entuziasmul dionysiac și ataraxia panică legitimau o explorare amănunțită. Tot astfel, depășea perimetrul lucrării urmărirea unei alte dinamici, diferită de aceasta, înscrisă în succesiunea „modelelor" cosmologice, echivalînd cu o mișcare de căutare a centrului, dinamica de tip dialectic înscrisă în pendulările dintre pulsiunile imaginare și tensiunea ideatică, dintre „suflet" și „spirit" ale scriitorului, propensiuni dintre care unele ar fi dat naștere liricii, altele ar fi generat discursul său filosofic. Ideea, formulată de autor, a conflictului inconștient dintre două modele cosmologice adoptive, cel creștin și cel orfic-platonician este, fără îndoială, sugestivă și fecundă în virtualități interpretative. Ea permite proiecția pe planul unei întregi istorii a culturii europene, surprinsă la originile ei, în confruntarea dintre religiile de mistere de sorginte orfico-pitagoreică cu cea iudeo-creștină. Această proiecție îl conduce pe Corin Braga la concluzii incitante, generatoare de reflecție – printre care aceea

referitoare la adevărata patrie spirituală a gînditorului român care nu ar fi metafizica germană şi iraţionalismul nietzschean cît „spaţiul alexandrin". Putem afirma, deci, că studiul psihocritic şi cel poietic întreprinse în această carte deschid perspective vaste atît în cunoaşterea operei lui Blaga, cît şi într-o mai largă sferă a filosofiei culturii.

Metodologic, studiul evoluţiei imaginarului blagian se întemeiază, în această lucrare, pe o axiomă stabilind o omologie între biografia esenţială a lui Lucian Blaga cu biografia operei sale. Dacă atenţia autorului se îndreaptă spre „punctul nuclear" şi metamorfozele acestuia, dacă el urmăreşte geneza abisală a fantasmelor creatoare, acest demers se legitimează printr-o omologie structurală dintre metafizica propusă de filosof şi configuraţia sa psihică. Într-adevăr, Corin Braga pune în evidenţă modul şi formele prin care configuraţia psihologică îşi găseşte expresia într-o serie de viziuni cosmologice adoptive. Dar, în studiul realităţii biografice, în urmărirea acelei geneze sau a acelei deveniri a poetului şi gînditorului care – pînă la „pragul autobiografic" al anului 1919 – devine cel care este, *trebuie să adoptăm ca pe o axiomă teza după care „construcţia metafizică blagiană oglindeşte în fapt configuraţia psihică a autorului ei". Temeritatea cercetătorului nostru se manifestă în această presupoziţie ce trebuie admisă pentru ca legitimarea ei să devină posibilă* post hoc.

Argumentaţia are nevoie continuu de asemenea corespondenţe, de demonstraţii omologice, cînd nu sînt analogice. Astfel, tăcerea, *mitul tăcerii blagiene, prezintă un pluralism pe plan semiologic dar şi în realitatea sa ontică, fiind, în acelaşi timp – cum arată autorul nostru – un mit poetic dar şi o realitate biografică, un rit comportamental, o supapă psihologică şi o tehnică de creaţie. Trasînd o psihobiografie a copilăriei timpurii a lui Blaga şi acordînd o semnificaţie crucială mutenie sale prelungite, Corin Braga interpretează acea tăcere (prin aplicarea unor mecanisme psihanalitice) nu numai drept simptomul unui traumatism infantil, ci şi sub specia ulterioară*

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI
LITERE

a amplificării sale mitice pînă la dimensiunea metafizică a unui păcat cvasiadamic.

Pentru întîia oară în literatura – destul de bogată – a biografiei lui Lucian Blaga se analizează cu subtilitate complexul copilului nedorit, izolarea micului Lucian în „fortăreața goală" a unui comportament autist, identificarea sa cu sora moartă, ca și multiple procese descrise în capitolul „Copilăria magică". Mînuind perfect instrumentele psihanalizei, ca și ale unei psihologii mai particulare, comportamentale, a autismului, Corin Braga, analizează un proces complex în care atașamentul părinților față de sora dispărută provoacă o gelozie fraternă, care la rîndul ei se transpune în sentimentul magic conform căruia ura ar fi cauza morții surorii, generînd anxietatea culpabilității, refularea pornirilor destructive, inavuabile, deci și a dorințelor firești de autoafirmare ca persoană, simptomul cel mai evident al refulării fiind starea de mutenie. Dar traumatizarea eului, întreg mecanismul detracat al vorbirii pedepsite este urmărit nu numai pe planul existențial, ci și pe cel al creației: sub imaginea Demiurgului, a creatorului prin cuvînt, acesta trebuind să opteze între mutenie și vorbire, poetul reactualizează poziția traumatică existențială a primei sale copilării. O experiență originară a poetului este aceea a vorbirii care ucide. Extrapolarea acestei experiențe, proiectarea ei pe planul ideatic, în ceea ce definește autorul lucrării drept „anticosmismul funciar al lui Lucian Blaga, care se va dezvolta într-o atitudine gnostică față de univers în sistemul filosofic de mai tîrziu" este, desigur, problematică. Ea va duce, fără îndoială, în cîmpul studiilor blagiene, la analize subsecvente ce depășesc spațiul cercetărilor din această carte.

Omologiile nu reprezintă doar simple corespondențe pasive, raporturi formale; ele sînt expresia unor relații de condiționare, experiențele existențiale joacă un rol determinant în geneza unor formațiuni poetice sau ideatice. Astfel, după Corin Braga, în baza experiențelor de substituție care i-au modelat prima copilărie, Blaga va dezvolta mai tîrziu teoria catego-

riilor adoptive. Desigur, stabilirea unui determinism ferm, a unor raporturi certe de cauzalitate, ar fi în asemenea cazuri o imposibilitate. Dar condiționările difuze pot fi urmărite și puse în evidență în cadrul unei poietici a creației. Este, astfel, justificată observația după care poetul s-a menținut în întreaga sa creație într-un contact fecund cu „fantasmele subliminale" pe care le valorifică în „stări de conștiință crepusculară".

Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare *revelează un analist ingenios în depistarea unor asemenea „fantasme subliminale", fie în cazul unor crize de identitate, al unei nesiguranțe existențiale datorată „lipsei reperului de identificare sexuală", ori în cazul regresiunilor pînă la starea de confuzie cu imago-ul surorii dispărute. Cred că se pot extrage numeroase indicii valoroase din această lucrare cu privire la un portret interior al lui Blaga. Unele formule pot să pară uneori riscante, avînd nevoie de argumentări ulterioare, dar ele sînt întotdeauna sugestive. Generalizările ne oferă numeroase chei în interpretarea condiției creatorului. Astfel, atunci cînd se afirmă că noțiunea de „existență creatoare" nu este decît o dezvoltare în registrul mitico-filosofic al fantasmei prin care poetul-filosof „își combate spaima depresivă și «tristețea metafizică» de a fi un copil nedorit", sau atunci cînd se arată că „ipostaza de creator este investită cu un sentiment de atotputernicie magică, avînd o funcție de supracompensare".*

Pornind de la omologiile amintite, această carte închinată lui Lucian Blaga poate fi, deci, utilizată pe două planuri, firește conjugate între ele. Pe de o parte, studiul genezei lumilor imaginare, ca o analiză psihocritică, sau ca o arheologie psihică, ne oferă elemente pentru interpretarea unei existențe înscrisă într-un destin creator. Este de meditat, pe acest plan, cîte o expresie precum următoarea: „Destinul lui Blaga stă sub semnul voinței «existențialiste» de a crea semnificația ce lipsește vieții". Pe de altă parte, grefat pe cercetarea psihocritică, avem studiul de poietică și, corelat cu acesta, o explorare a imaginarului blagian, bazată pe studiul genetic al creației.

Articulațiile dintre aceste domenii, planuri și modalități diverse de tratare sînt continui.

Din punctul de vedere al unei exegeze a textelor, cele două ample capitole finale (alcătuind de altfel aproape jumătatea întregii lucrări), capitole dedicate „Entuziasmului dionysiac" și „Ataraxiei panice", prezintă interpretări și comentarii ce vor rămâne de referință în bibliografia critică a operei lui Lucian Blaga. Consider esențiale îndeosebi paragrafele dedicate analizei unor concepte-cheie precum: demonicul, dionysiacul, panicul, introversiunea erotică, etc. Deși perspectiva genetică în care este elaborată teza lui Corin Braga îi impune concentrarea asupra punctelor origo, *a originilor, a fazelor primare, atît în evoluția omului Blaga cît și în aceea a operei sale, arheologia aceasta a propensiunilor, a sentimentelor, a viziunilor și, deopotrivă, a gîndirii și a scrisului, revelează unele constante, structurile permanente ale personalității, ca și ale creației sale. Cînd este descris mecanismul apărării prin introversiune, ca una din schemele cele mai profunde ale personalității lui Lucian Blaga, ori se surprinde „pactul faustic" sub semnul căruia intră destinul scriitorului, începînd din 1917, cînd printr-o identificare cu eroul goethean, el recunoscuse că individuația nu poate avea loc decît într-un contact creator cu propriile tenebre, ori atunci cînd analizîndu-se imaginea efluviilor de energie vitală ce impregnează imaginarul blagian, această imagine este identificată drept o transpunere a intuiției infantile a puterii magice sub chipul lui Dionysos mistic, simbol al forței reproductive a naturii, ceea ce îl face pe hermeneutul nostru să conchidă că opera lui Blaga „va relua mereu schema emanatistă, în toate variantele configurative", toate aceste exemple (la care am putea adăuga altele mai numeroase) fac din ceea ce putem numi portretul artistului Blaga în tinerețe (lărgind și adîncind pînă la abisal conceptul de „portret") o originală inițiere în întreaga operă a poetului și a gînditorului, ca și la cunoașterea personalității sale creatoare în totalitatea sa.*

Cartea lui Corin Braga este o lucrare de o excepțională valoare exegetică, o explorare riguroasă și metodică, cu toate instrumentele moderne de cercetare, a cîmpului ales. În bibliografia destul de bogată a studiilor dedicate cercetării vieții și operei lui Lucian Blaga, această lucrare aduce, fără îndoială, nu numai elemente noi, ci deschide perspective noi, oferind o viziune originală, solid întemeiată și argumentată.

Nicolae BALOTĂ

BCUIAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

TĂCEREA

Mitul tăcerii

Lucian Blaga își așază începuturile vieții sub semnul unei tăceri fabuloase. *Hronicul și cîntecul vîrstelor* începea, într-o primă variantă, printr-o parafrazare în negativ a *Cărții Facerii*: „La început n-a fost cuvîntul. Mai veche decît amintirea noastră a fost viața noastră fără cuvînt"[1]. Mutenia este echivalată de scriitor cu starea de increat, în timp ce vorbitul coincide cu nașterea, cu ieșirea din „țara fără de nume" și intrarea în „lumea celorlalți". Prin refuzul de a vorbi, omul își prelungește starea de gestație, cîștigînd mai mult timp de a se pregăti pentru încercările care îl așteaptă. O naștere dificilă, „cumpănită" îndelung de către făt, indică în basme un destin de excepție, în cadrul căruia venirea în lume este o primă probă inițiatică. Nu fără vanitate, Blaga proiectează și el „povestea plină de penumbre" a primilor săi ani de viață pe un fundal mitic, întrebîndu-se dacă nu cumva „starea mea embrionară se prelungea dincolo de orice termen normal, pentru că avea în vedere un urcuș nu tocmai de toate zilele"[2]. Comparîndu-se subtextual cu fiul de împărat din *Tinerețe fără bătrînețe*, pe care părinții trebuie să îl ispitească la viață înfățișîndu-i bucuriile lumești, memorialistul narează că a avut nevoie de îndemnul mamei pentru a se naște în limbă: „Sosiți acasă, Mama mai făcu o ultimă încercare să mă ademenească în sfera sunetului. Hotărîse să mă ia cu binișorul, ca pe un copil mare, și-mi vorbi. Se

căznea să mă înduplece, să-mi stîrnească mîndria. «Dragul mamei, tu ești copil mare de acu! Va trebui să vorbești... »"

În acest mit autobiografic, Ion Pop identifică una din *obsesiile modelatoare* ale creației blagiene, ce definește relația specifică a poetului cu lumea. Dînd curs invitației autorului *Hronicului* de a citi întîmplarea într-un registru arhetipal, criticii au delimitat în opera lui Blaga două spații prototipale, unul în care domnește „marea pace a necreatului" și altul unde se desfășoară „marea trecere" (Nicolae Balotă)[3]; primul se constituie într-o „zonă a pre-existenței nedeterminate, [un] spațiu paradisiac [...] în care ființa trăiește o stare de grație indicibilă; cel de al doilea înseamnă intrarea omului în temporalitate și determinare, «căderea» lui «în păcat», adică supunerea față de propria sa condiție muritoare" (Ștefan Aug. Doinaș)[4]; „unul [este] primordial, matern, «embrionar», – cum îl caracterizează poetul însuși – și altul exterior, al lumii în care făptura este expulzată, *condamnată* (cum sugerează aluzia biblică) să trăiască" (Ion Pop)[5]. „Dialectica tăcerii și a cuvîntului"[6] este analogă dialecticii neființă / existență, amîndouă derivînd din opoziția fundamentală între spațiul protector al matricei și spațiul consumator al lumii exterioare. Întreaga operă a lui Blaga este străbătută de angoasa timpului care distruge și de nostalgia întoarcerii la starea paradisiacă a increatului. Asumarea *logosului alienant* este o decizie tragică, deoarece implică ruptura copilului din contactul osmotic cu lumea asigurat de mutenia embrionară. În virtutea simpatiei sale nedisimulate față de neființă[7], autorul *Nebănuitelor trepte* concepe o lirică a tăcerii și sugestiei, o poetică a non-cuvîntului revelator. „Cîntăreților bolnavi" el le opune poetul mut, care nu comunică prin Logos, ci prin însăși făptura sa: „Lucian Blaga e mut ca o lebădă./ În patria sa/ zăpada făpturii ține loc de cuvînt" (*Autoportret*).

Dar tăcerea nu este doar un mit poetic, ea a fost și o realitate biografică, un rit comportamental, o supapă psihologică și o tehnică de creație. „Lucian Blaga – rememorează vărul său Corneliu

– era un om aplecat către sine însuși. Avea cîteodată mutisme totale. [...] Gestul obișnuit, cînd gîndea la ceva, era următorul: întorcea capul la dreapta, și-l sprijinea pe arătător și se uita în sus. Nu scotea un cuvînt"[8]. Prietenii își amintesc numeroase momente în care scriitorul se refugia în tăcere, ca într-o carapace ermetică, preferînd să-i observe și să-i asculte pe ceilalți[9]. În perioadele de criză existențială, mutenia era o reacție de retragere prin care scriitorul îndeplinea doliul așteptărilor neîmplinite și al dorințelor frustrate[10]. Stările de introversiune îi permiteau să se regăsească pe sine din „marea trecere" a vieții cotidiene, Lucian Blaga cerîndu-le celor mai apropiate ființe să-i accepte această reacție de protecție și de concentrare în sine ca pe o fatalitate. Pe Cornelia o previne încă de la primele întîlniri: „Va trebui să te obișnuiești cu ea [...]. Așa sînt eu, un om cu oareșicari liniști înăuntru", iar Domniței Gherghinescu îi scrie: „Ce n-aș da să pot veni la Brașov, dar mi-e teamă că iarăși ieși seara și că prea mult te reții cu tăcerile și prezența mea. Și gura ta se simte datoare să vorbească întruna, ca să umple golurile mistice"[11]. Tăcerea este un răspuns spontan în fața aspectelor insondabile și neliniștitoare ale realității și de aceea filosoful o ridică la rangul de cunoaștere apofatică a *misterului*, intuind în ea izvorul obscur al creației: „Cea mai importantă operă spirituală a mea este tăcerea pe care am pus-o și am închis-o în toate operele mele poetice și filosofice"[12].

Autorul *Hronicului* recunoaște că, dincolo de mitul tăcerii pe care îl construiește în operă, „n-am putut niciodată să-mi lămuresc suficient de convingător pentru mine însumi, strania mea detașare de «logos» în cei dintîi patru ani ai copilăriei". El este conștient de faptul că mitizarea este o formă de raționalizare estetică tîrzie, care mai mult ascunde decît revelează cauzele adevărate ale comportamentului autist. Chiar dacă „rezumă" semnificația metafizică a operei, interpretarea alegorică aparține planului elaborării conștiente și nu planului motivațiilor abisale ale creației, la care scriitorul mărturisește că nu a avut acces. Or, ideea că prin descifrarea resorturile inconștiente ale tăcerii

fabuloase este luminat nucleul însuși al personalității creatoare a poetului „mut ca o lebădă" impune finalizarea programului formulat de Ion Pop, cel de reconstrucție, în ciuda precarității informațiilor, a psihobiografiei copilăriei timpurii a lui Lucian Blaga.

„Urmele acelei tăceri inițiale le caut însă zadar în amintire. Despre neobișnuita înființare a graiului meu aveam să primesc o înșirare de știri numai tîrziu, de la Mama și de la frații mei mai răsăriți". Mutenia face parte dintr-un complex de evenimente preverbale, pe care scriitorul nu le poate formula în cuvinte și nu le poate rememora în mod direct, ci doar prin amintiri-ecran. Ea îi marchează însă destinul, Blaga simțind nevoia de a-și pune biografia „sub semnul unei fabuloase absențe a cuvîntului"[13]. *Hronicul* va constitui pentru memorialistul de mai tîrziu un pergament gol ce invită la o anamneză simbolică. Șirul de asociații subliminale pe care Blaga le face scriindu-și amintirile, chiar fără să le înțeleagă logica, este revelatoriu pentru nucleele de iradiere din psihismul său inconștient. Faptul că prima amintire din *Hronic* este mutenia prelungită are o semnificație crucială, deoarece, după cum afirmă Freud analizînd memoriile lui Goethe, „trebuie să presupunem că detaliul păstrat în memorie reprezintă aspectul cel mai important al respectivei etape de viață, fie că el a deținut o astfel de importanță chiar în momentul în care s-a petrecut, fie în sensul că a dobîndit-o mai tîrziu, sub influența trăirilor ulterioare". Or, continuă părintele psihanalizei, „tratarea psihanalitică a unei biografii reușește [...] să lămurească sensul celor mai vechi amintiri din copilărie. De obicei se dovedește că tocmai amintirea pe care cel analizat o redă mai întîi, prin care își începe istoria vieții, este cea mai importantă; ea constituie cheia pentru compartimentele tainice ale vieții sale"[14].

Tăcerea lui Blaga este simptomul unui traumatism infantil care își pune cheia pe portativul dezvoltării ulterioare a scriitorului. Inhibiția vorbirii, mai ales atunci cînd se prelungește pînă într-o perioadă tîrzie, cum este vîrsta de patru ani invocată de autorul *Hronicului*, se datorează unei refulări a intereselor vitale ale

copilului. O parte din energia de dezvoltare a acestuia nu se mai îndreaptă spre exterior, spre contactul cu ceilalți, ci rămîne fixată în interior, asupra unui obiect arhaic din evoluția mentală. În cazurile grave, inhibiția pulsiunilor epistemofilice afectează întreaga disponibilitate de relaționare a copilului, care devine astfel autist. Situația lui „Lulu" este mai puțin severă, refularea atacînd doar vorbirea, nu însă și limbajele gestuale și capacitatea de a contacta și a înțelege realitatea: „Adevărat e, pe de altă parte, că mutenia mea plutea oarecum în echivoc și nu îndeplinea chiar în toate privințele condițiile unei reale mutenii, căci lumina cu care ochii mei răspundeau la întrebări și îndemnuri era poate mai vie și mai înțelegătoare decît la alți copii, iar urechea mea, ispitită de cei din preajmă, se dovedea totdeauna fără scăderi. Cînd eram pus la încercare, cedam pe planul mișcării și al faptei. Gestul meu contura întocmai semnificația poruncii. O dorință rostită de cineva își găsea răsunetul în actul cel mai prompt".

După cum diagnostichează și medicul la care Ana Blaga îl duce îngrijorată pe Lucian, mutenia nu este rezultatul unei deficiențe organice, ci o afazie motorie, adică un refuz psihic, o formă de apărare în fața unei tensiuni greu de suportat. Se știe că simptomul tăcerii este un răspuns provizoriu la o situație traumatică, ce face posibilă stabilirea unui echilibru de compromis, de natură nevrotică, la adăpostul căruia copilul se poate dezvolta normal în celelalte privințe. Sigmund Freud[15] și Melanie Klein au demonstrat că refularea are drept cauză un puternic sentiment de anxietate, de care copilul nu știe cum să se elibereze[16]. Atunci cînd, în urma unei conștientizări, el reușește să controleze anxietatea, refularea dispare și ea, iar energia blocată pînă atunci în inhibiție poate investi noi centre de interes, stimulînd o rapidă dezvoltare în continuare[17], cum se întîmplă cu Lucian după ce începe să vorbească.

Înfrîngerea „sfielilor" lingvistice este însoțită de o puternică senzație de vinovăție, memorialistul neputîndu-și explica „acel sentiment de rușinare, ce m-a copleșit, cînd, constrîns de împrejurări și de stăruințele ce nu mă cruțau, ale Mamei, am

ridicat mîna peste ochi, ca să-mi iau în folosință cuvintele. Cuvintele îmi erau știute toate, dar în mijlocul lor eram încercat de sfieli, ca și cum m-aș fi împotrivit să iau în primire chiar păcatul originar al neamului omenesc". Inhibiția vorbirii avusese așadar drept cauză anxietatea provocată de o vinovăție pe care, nereușind să o conștientizeze în semnificația ei infantilă reală, Blaga o amplifică mitic pînă la dimensiunea metafizică a păcatului adamic.

Complexul copilului nedorit

Melanie Klein a identificat sursa sentimentelor, uneori insuportabile, de culpabilitate care îi încearcă pe copii în pulsiunile destructive ale acestora. Viața mentală a bebelușului este polarizată de tensiuni puternice, care îl sperie atîta vreme cît nu știe să le controleze. Pornirile de iubire și lăcomie alternează cu impulsurile de ură și agresivitate, primele fiind îndreptate asupra imaginii fantasmatice a unei mame bune, protectoare, care îndeplinește dorințele, cele din urmă asupra imaginii unei mame rele, persecutorii, care provoacă frustrarea. Atunci cînd copilul ajunge să unifice într-o singură imagine mentală mama bună și mama rea, sentimentele sale față de aceasta devin ambivalente. Agresivitatea față de mama care frustrează trezește remușcările față de mama care hrănește. Unui atac destructiv asupra *imago*-ului matern îi succede nevoia de a-l restaura, de a-i aduce reparație. Așa ia naștere atitudinea de responsabilitate, care îl va ajuta pe copil să învețe să-și controleze ura și să resimtă compasiune față de cei din jur[18].

Asupra cui se vor fi îndreptat sentimentele de agresivitate ale micului „Lulu"? Este revelatoriu faptul că, în șirul de amintiri din *Hronic*, după episodul de deschidere închinat tăcerii, memorialistul continuă prin a introduce în scenă figurile fraților: „S-a întîmplat să fiu în casa părintească al nouălea copil, și cel din

urmă". Psihanaliza a pus foarte bine în lumină sentimentele primitive de gelozie pe care le încearcă frații între ei[19]. Fiecare copil vede în frații săi niște concurenți indezirabili care riscă să-l detroneze din poziția privilegiată pe care își imaginează că o deține în relația cu mama. Este posibil ca mezinul numeroasei familii Blaga să fi simțit că, în ipostaza de ultim venit, nu îi mai revine prea multă afecțiune din partea mamei, împărțită deja între atîția copii.

Faptul că, în *Hronic*, scriitorul îi face mamei sale (scrisă întotdeauna cu majusculă: Mama) un portret fabulos, de făptură protectoare atotputernică, nu infirmă în nici un caz această ipoteză, deoarece persoana reală nu coincide cu imaginea pe care și-o face copilul despre ea, cele două putînd fi în contrast izbitor. În *Hronic* trebuie făcută distincția între considerațiile eului matur al scriitorului și amintirile care reflectă poziția eului său infantil. Primul constată lucid că „părinții nu trăiau totdeauna în armonia ce-o visam sălășluită între ei. Mama și-a făcut din soțul ei un idol, pe care îl voia al ei și numai al ei. Și cum asta nu prea mergea, ea căuta orice prilej să-și amărască idolul cu cîte-un cuvînt aruncat cu încruntare. Îl întîmpina cu mustrări scurte și îndesate și-l ținea în ele cît era ziua de lungă". Amintirile eului infantil, în schimb, desenează un portret idealizat al mamei, așa cum copilul și-ar fi dorit în mod compensatoriu ca ea să fie. Lelia Rugescu însăși observă că micuțul Lulu își îmbrăcase mama într-o „aureolă de misterioasă putere, care era capabilă să-l apere pe el de toate relele lumii – o aureolă ca de basm".

Desigur, sentimentele timpurii de concurență între frați, normale la orice copil, au fost rapid sublimate și nu au lăsat urme în omul matur. Este însă interesant că, dintre toți frații, în primele sale asociații memorialistice Blaga nu se oprește asupra numerosilor băieți, Tit-Liviu, Leon, Lionel, Florin, Longin, Liciniu, ci doar asupra surorilor, Letiția și Lelia. Invocarea Letiției imediat după apariția Mamei în firul narativ al *Hronicului* este ușor de explicat: în sora cea mai mare, care devenise foarte devreme o a

doua mamă pentru frații săi, micuțul Lucian găsea un substitut al *imago*-ului matern. Între cei doi s-a stabilit o relație afectivă de un tip special, care avea să dureze toată viața și să se extindă și asupra Leliei Rugescu, fiica Letiției, memorialistul amintindu-și că sora sa mai mare „avea o slăbiciune aproape maternă față de mine, dintotdeauna". Cea mai importantă și mai revelatorie se dovedește însă relația fantasmatică a tînărului Blaga cu cea de-a doua dintre surorile sale, Lelia, moartă cu două luni înainte ca el să vină pe lume.

„S-a nimerit să fiu cel mai mic și să vin între cei de același sînge ai casei întîmpinat oarecum cu dor. Trebuia să umplu un gol. Acesta era sentimentul familiei înainte de a mă naște: o nădejde fierbinte că voi putea să umplu un gol. Într-adevăr mă ivisem în lumea luminii după o tristă întîmplare, asupra căreia Mama și cu Letiția, sfîșiindu-și ființa, vărsau lacrimi, de cîte ori inima lor se întorcea fără izbăvire spre acele timpuri". Este vorba de moartea Leliei, cel de-al optulea copil al familiei Blaga, într-un accident casnic. La vîrsta de un an și jumătate, fetița cade într-un ciubăr cu apă fiartă, care îi provoacă arsuri grave. Se stinge din viață a doua zi, în chinuri, dar doctorul chemat în ajutor diagnostichează drept cauză a morții nu atît arsurile, cît un pojar galopant[20], în timp ce registrele stării civile din Lancrăm invocă o aprindere de plămîni[21], tuberculoza fiind boala care a provocat cele mai numeroase decese în familia Blaga. Micul Lucian, ce avea să se nască peste exact două luni, venea să înlocuiască în sufletul părinților pe sora moartă prematur. Or, condiția de substitut nu a fost lipsită de urmări în formarea personalității viitorului scriitor.

Atît Lucian Blaga cît și Lelia Rugescu îi fac fetiței portretul unei „făpturi de vis". „Mi se povestea de multe ori, rememorează autorul *Hronicului*, că Lelia a fost o făptură dulce, vioaie și frumușică (Mama în miniatură), o jucărie însuflețită, a cărei cea mai mare bucurie era să facă «servicii» tuturora din casă: să aducă un pahar, un prosop, să scoată o gheată de sub pat, și pe

urmă încă una, să te întrebe ce poftești, și să surîdă". Lelia Rugescu narează și ea că fetița „era bună, blîndă, parcă întruchiparea unui înger. Era atît de frumoasă și de gingașă de-ți era teamă să o și atingi – spunea mama. Sărmănica de ea suferea de leucom la un ochi – albeață cum îi spuneau ei – ceea ce o făcea și mai demnă de milă. Simțeai mereu dorința s-o protejezi, s-o aperi de ceva rău"[22]. Cum nici unul dintre cei doi memorialiști nu a cunoscut-o direct pe Lelia, haloul de tandrețe pe care ei îl proiectează asupra fetiței este o expresie indirectă, în oglindă, a traumatismului și a fixației provocate de moartea acesteia în sufletul părinților și al fraților mai mari. Chipul fetiței moarte este o fantasmă idealizată, indusă copiilor lor – memorialiștii de mai tîrziu – de către cele două mame, Ana și Letiția.

Idealizarea Leliei, angelizarea ei, se datorează unei nevoi irepresibile de reparație pe care cele două femei o resimt față de amintirea fetiței. Ele încearcă să restaureze în fantasmă făptura pe care au pierdut-o în viața reală și față de care încearcă o culpabilitate mai mult sau mai puțin îndreptățită. Ana Blaga trăiește o vinovăție „magică", blamîndu-se pentru faptul de a fi acceptat ca o țigancă să-i facă vrăji Leliei pentru a o vindeca de glaucom. Cu trei zile înaintea accidentului, bătrîna vrăjitoare le convinsese pe cele două femei (deși nu avea decît 13 ani, Letiția îi primise deja în responsabilitate pe frații mai mici) să o plătească pentru riturile ei „cabalistice" împotriva albeții. „Întîmplarea le-a impresionat mult pe cele două" femei, își amintește Lelia Rugescu, cu atît mai mult cu cît o făceau cu o conștiință încărcată: „Bunicul n-a aflat nimic de toată afacerea: că știau ele cum le-ar fi certat de rău". Vinovăția „fantastică" a mamei stă în faptul de a-și fi scos fetița din cercul protector al casei și al „dreptei" credințe și de a o fi introdus în lumea periculoasă a practicilor păgîne, ce fac apel la forțe subterane, malefice și periculoase; deci de a se fi lăsat condusă de impulsurile inconștiente, iraționale, ieșind din zona securizată a conștiinței diurne garantate de Isidor Blaga. La rîndul ei, Letiția participa și ea fantasmatic la vinovăție, acuzîn-

du-se că „numai apa rece aruncată de ea peste fetiță [pentru a-i calma arsurile] n-a lăsat să iasă pojarul în afară, și astfel i s-a așezat copilei pe inimă"[23].

În memoriile lor, atît Lucian Blaga cît și Lelia Rugescu preiau perspectiva compensatorie a mamelor lor. Care sînt însă sentimentele reale pe care micul Lucian le va fi trăit față de sora moartă?[24] Prin stingerea din viață, micuța Lelia îi delega fratelui mai mic rolul de a o suplini în viața afectivă a familiei. Lucian se naște ca un dublu al unui frate dispărut; condiția care i se atribuie este cea de substitut. Copilul simte că nu este iubit prin sine însuși, ci prin cel pe care îl reprezintă, prin altcineva. Persoana sa nu contează în ochii mamei decît în măsura în care lasă să transpară prin ea o altă persoană. Este ca și cum băiatul nu ar fi venit pe lume ca să-și ia în primire propriul său loc, ci pentru a ocupa un loc gata ocupat și eliberat doar accidental. În fantasmă, el riscă să se vadă ca un uzurpator care, pentru a-și face loc în lume, a trebuit să-l înlăture pe predecesorul său.

Ținînd cont de sentimentele de ură pe care orice copil le trăiește spontan față de frații săi, pînă cînd învață să-și sublimeze agresivitatea, Lelia se afla în poziția cea mai adecvată pentru a fi fost resimțită de mai micul ei frate ca un concurent. Faptul că ea nu mai exista nu modifică scenariul, deoarece relația fantasmatică a copilului nu se stabilește cu persoanele reale, ci cu *imago*-urile lor interiorizate. Lucian nu o cunoaște direct pe Lelia, ci prin intermediul mamei, prin imaginea fetiței pe care mama o proiectează asupra băiatului proaspăt născut. Or, în sufletul mamei, imaginea fetiței moarte acapara întreaga disponibilitate afectivă a acesteia, excluzîndu-l pe micul Lucian. O vreme, părinții nu s-au putut deschide spre ultimul venit, energia lor emoțională rămînînd investită în copilul dispărut. Din cauza acestei situații, autorul *Hronicului* a dezvoltat în prima copilărie un complex al copilului nedorit[25]. Fixația părinților îl făcea pe micul Lucian să se simtă respins în ceea ce reprezenta prin sine însuși. El a trăit inconștient sentimentul că nu își merită cu adevărat poziția în

cadrul familiei, ci este doar un tolerat, că locul pe care îl umple nu îi este cuvenit, ci doar cedat.

Psihologia infantilă a demonstrat că, în general, copiii nedoriți dezvoltă simptome autiste. Pentru a i se stimula interesul față de lumea înconjurătoare, copilul trebuie să primească înțelegere și încurajare din partea mamei încă de la primele sale încercări de comunicare. Dacă gesturile sale tandre rămîn fără răspuns, sînt primite cu indiferență sau sînt reprimate, copilul își formează o imagine negativă despre lume și existență, astfel încît pierde sau își inhibă dorința de a se relaționa cu exteriorul. Sentimentul că ființa sa nu este dorită îl face să se izoleze într-o „fortăreață goală", într-un comportament autist care poate merge de la simptome trecătoare și izolate, cum este tăcerea micului Lucian, pînă la cazuri de incomunicabilitate completă[26]. Copilul se apără de suferința provocată de sentimentul de a fi respins refuzînd, la rîndul său, să le ofere celor din afară gîndurile, emoțiile, trăirile, cuvintele sale. Într-un fel, Lucian își „pedepsește" mama pentru lipsa ei de tandrețe[27]. Spaima pe care mutenia le-o provoacă părinților îi oferă copilului o mică satisfacție pentru frustrarea de a se fi simțit exclus din viața afectivă a familiei de către o altă persoană. Tăcerea reprezintă un mijloc de a atrage atenția părinților asupra propriei sale persoane, problematice și ireductibile, chiar de a-i șantaja, astfel încît aceștia să nu-l mai ignore în favoarea altcuiva.

Lucian nu este însă pur și simplu un copil nedorit, dimpotrivă, este un copil „întîmpinat oarecum cu dor". Ceea ce nu doresc părinții este ca noul venit să apară pe lume în propriul său nume și, în felul acesta, să îi oblige să o uite pe Lelia, al cărei doliu psihic nu îl făcuseră încă. Pentru a reconstitui traumatismul infantil al viitorului poet trebuie ținut cont de presiunea alienantă exercitată asupra sa de așteptările familiei, precum și de reacția sa la imaginea surorii care îi era supraimpusă. În formula lor genuină, sentimentele lui „Lulu" față de sora uzurpată, și uzurpatoare în același timp, nu puteau fi decît resentimente. Frustrarea provocată de faptul de a se simți ignorat de către mamă se descarcă de obicei în manifestări agresive față de concurent. În

cazuri normale, gelozia împotriva unui frate (și în general ura împotriva tuturor factorilor frustranți, cum ar fi mama care îl înțarcă pe copil) este sublimată printr-o acțiune *magică*, o răzbunare *in effigie* (aruncarea unei păpuși pe fereastră, spargerea unor vase, distrugerea unei jucării, decapitarea sau sfîrtecarea unui ursuleț, maltratarea unor animale etc.), prin care intrusul este alungat sau ucis în mod fantasmatic[28]. Melanie Klein și D. W. Winnicott au subliniat cît de important este pentru copil ca el să își poată exprima sentimentele de ură, întrucît refularea lor constituie baza pentru o posibilă nevroză, în timp ce conștientizarea permite sublimarea lor. În același timp, la fel de important este ca obiectul distrus în fantasmă să supraviețuiască atacului sadic, deoarece pulsiunile destructive sînt întotdeauna însoțite de sentimente de vinovăție. Faptul că mama, pe care copilul a atacat-o mușcînd-o în accesul său de lăcomie alimentară, sau că fratele, pe care copilul îl alungă sau îl ucide simbolic în accesul său de gelozie, continuă să existe și după agresiunea fantasmată este de natură să liniștească anxietatea provocată de culpabilitate. După izbucnirea de ură, copilul are nevoie să restaureze ființa agresată sau obiectul distrus în imaginație, altfel echilibrul său mental este amenințat[29].

De aceea, dispariția reală a obiectului atacat în fantasmă provoacă o criză în copil. Aflat încă în faza unei gîndiri magice, în care limita dintre imaginație și realitate nu a fost bine stabilită iar dorințele se combină cu o senzație de atotputernicie, el are impresia că distrugerea obiectului se datorează sentimentelor sale de ură, deci că el este vinovat pentru moartea fratelui[30]. În cazul Leliei, sentimentul de culpabilitate al întregii familii, și cu atît mai mult al micului Lucian, a fost accentuat de comportamentul ei „angelic". Fetița a murit fără să condamne și fără să acuze, fără să se plîngă sau să se zbată, într-o acceptare senină și sfîșietoare. „Lelia credea că nu e voie să scoată un scîncet și răspundea suferinței cu un surîs, pe care l-a dus cu ea și în moarte". Moartea irațională și nemeritată, atitudinea de făptură nevinovată și neapărată, au creat în jurul ei o aură de *pharmakos* în sens aproape

christic, de martir care ispășește pentru păcatele altora. Se știe cît de mare este nevoia de răscumpărare și compensație pe care o provoacă figura victimei inocente. Atît cele două femei, cît și micul Lucian au primit în mod inconștient moartea Leliei ca pe o pedeapsă pentru propriile lor greșeli și vinovății pe care le resimțeau față de ea, în faptă sau în intenție, reale sau imaginare.

Dorind ca ultimul venit să fie un substitut al fetiței moarte, Ana Blaga își compensa o culpabilitate mai adîncă pe care o resimțea față de aceasta. Din amintirile Leliei Rugescu reiese că bunica sa, Ana, trăia o gelozie oedipiană față de fiica mai mare, Letiția, persecutînd-o din cauza atenției pe care i-o acorda tatăl, dornic de un partener de discuții intelectuale[31]. Diferența de nivel cultural dintre soți a marcat căsnicia lui Isidor și a Anei, în ciuda numeroșilor copii, cu o anumită neîmplinire, el căutîndu-și prilej de evaziune în mici escapade bahice sau chiar erotice, ea rămînînd cu o frustrare existențială latentă, manifestată fie printr-o agresivitate surdă (obiceiul de a „drăcui" încontinuu), fie printr-o împietrire aparentă, o răceală ce luase aspectul unui stoicism de factură ancestrală. Complexul de inferioritate intelectuală îi provoca Anei spaima viscerală că nu ar putea să-l rețină lîngă ea pe bărbat, că expedițiile în oraș ale acestuia ar ascunde aventuri galante[32]. Gelozia nemărturisită este cauza atitudinii persecutorii pe care o adoptă față de Letiția atunci cînd simte că aceasta o „înlocuiește" pe lîngă tată: „Atenția arătată de Isidor, pe care [Letiția î]-l admira și-l stima mult, o făcea foarte fericită. De la o vreme însă, privirea piezișă a mamei, purtarea parcă din senin aspră i-a amărît Letiției și această bucurie. Simțea Letiția că mama ei o pismuiește pentru aceste semne de atenție ce-i acorda tatăl ei"[33].

Apariția unei a doua fete în familie – micuța Lelia – nu era de natură să liniștească temerile subliminale ale Anei Blaga, care va fi văzut și în a doua fiică o posibilă concurentă. Din cauza aceasta, ea a resimțit moartea fetiței ca pe o consecință magică a agresivității latente față de ea, sentiment pus în evidență și de „reproșurile obsesionale" legate de vrăjile făcute asupra copilu-

lui[34]. Complexul de vinovăție este cel care a provocat nevoia compulsională a mamei de a menține cu orice preț „în viață" imaginea Leliei, prin proiecția ei asupra ultimului născut. O altă formă de restaurare fantasmatică a obiectului pierdut va fi și gestul Letiției de a-și boteza primul copil de sex feminin – Elena, cu diminutivul Lelia. În sfîrșit, ambivalența acestor relații motivează și afecțiunea aparte pe care Lucian Blaga o va avea întreaga viață față de Lelia Rugescu: în „Țicluș", această „soră" mai mică pe care i-o dăruiește Letiția, a doua sa „mamă", el o regăsește pe Lelia, sora mai mare pe care i-o dăruise Ana Blaga, „prima" sa mamă[35]. Culpabilitatea față de sora care (involuntar) îl împiedicase să existe este răscumpărată prin tandrețea față de cea de-a doua Lelia.

Identificarea cu sora moartă

Seria de reacții afective trăite de autorul *Hronicului* ar fi așadar următoarea: regretul și atașamentul părinților față de sora dispărută îi provoacă micului Lucian o gelozie fraternă; sentimentul magic că ura sa este cauza morții fetiței dă naștere vinovăției și anxietății; iar acestea duc la refularea pornirilor destructive, inavuabile atît față de ceilalți, cît și față de sine. Dar prin aceasta micul Lucian își inhibă în fond înseși pulsiunile eului, își refulează dorințele de autoafirmare ca persoană. De aici un puternic sentiment de neîncredere în sine și tendința de autodepreciere care mai răzbate încă în amintirile adultului: „Cîteva luni mai tîrziu mă înființam ca să țin locul unei amintiri. Înființarea mea a fost însă o dezamăgire, căci cu masca mea bătrînicioasă nu puteam în nici un fel să suplinesc surîsul unei făpturi de vis".

Simptomul cel mai evident al refulării impulsurilor agresive de afirmare de sine este mutenia. Micul Lucian tace pentru că, inconștient, el asimilează vorbitul unui atac împotriva Leliei. Orice copil care plînge, gîngurește, țipă și mai tîrziu începe să

vorbească o face pentru a atrage atenția asupra sa și a intra în comunicare cu ceilalți. Micul Lucian intuiește însă că, ieșind în față, ar distruge chipul Leliei pe care părinții vor să-l vadă în el; cu alte cuvinte, că și-ar ucide sora pentru a doua oară. Mai mult, el tace atît pentru a se apăra de propria culpabilitate, cît și pentru a-și proteja mama. Psihanaliza cuplului format de copil și părinte a arătat că, adeseori, durerea nevrotică a mamei se manifestă prin simptomul copilului. Incapabilă de a trăi pînă la capăt doliul după fetița pierdută, Ana Blaga și-a construit un echilibru nevrotic, în care imaginea Leliei continua să existe proiectată în Lucian. În asemenea situații, „copilul simte confuz că nu are dreptul să-i comunice mamei un anumit mesaj de care ea nici nu vrea să audă. Deghizarea (simptomul) este expresia unui limbaj codat creat de copil pentru interlocutorul său"[36]. Tăcerea băiatului corespunde neacceptării morții fetiței de către mamă; ea garantează „neștiința" (refularea) părintelui, în timp ce vorbirea ar forța întoarcerea refulatului și agravarea durerii.

Ipoteza psihanalitică este confirmată de Blaga însuși, atunci cînd, într-o primă redacțiune a *Hronicului*, se întreabă: „Tăcerea mea de patru ani nu era oare spaima mea din cealaltă lume – în fața acestei întîmplări [moartea Leliei]?" În varianta finală, acest extraordinar *insight* va fi camuflat, din pudoare sau din inhibiție, într-un mit alegoric. Dar traumatismul biografic oferă cheia cea mai directă de interpretare a „conspirației tăcerii" identificate de Ștefan Aug. Doinaș în poezia lui Blaga. Într-o lectură metafizică, criticul explică sentimentul de vinovăție care însoțește vorbirea prin faptul că, la nivel demiurgic, Cuvîntul înseamnă creație. Însă „creația e un degradeu al Increatului: este partea lui «căzută» sub condiția devenirii și a morții, pe care o implică orice individuație. [...] Gestul «marelui orb», acela de a se feri să rostească vreun cuvînt, semnifică refuzul Creatorului – conștient de prima determinare pe care a introdus-o în existență rostirea Cuvîntului dintîi – de a o constrînge, încă o dată, printr-un nou cuvînt". La rîndul lui, „vorbind, omul dovedește că a fost osîndit și că, în același

timp, osîndește – prin numire – tot ce se află în jurul său. [...] De aici, o adevărată mistică a inacțiunii, o adevărată venerație a tăcerii: căci cuvîntul, ca și fapta, limitează și condamnă"[37]. Totuși, interpretarea este insuficientă, pentru că nu dă o explicație însuși sentimentului anticosmic al lui Blaga, nu lămurește de ce scriitorul resimte creația ca pe o „degradare a increatului" și nu, spre exemplu, ca pe o amplificare, o lărgire, o împlinire a acestuia?

Motivația profundă a „conspirației tăcerii" stă în faptul că, proiectîndu-se pe sine în chipul Demiurgului care are a opta între mutenie și vorbire, poetul reactualizează poziția traumatică din prima sa copilărie. Cîtă vreme tace, Lucian *este* Lelia. Atunci cînd vorbește, el se afirmă pe sine, se naște, și prin aceasta o *omoară* pe Lelia. Experiența primitivă a poetului este aceea că *vorbirea ucide*. Ființele numite sînt aruncate în neființă, iar numele lor sînt mormintele lor: „Domniță, cuvintele noastre-s morminte, nu crezi?/ [...] / Sub bolțile-acestea, sub sfintele,/ e bine, tu știi, să vorbim mai puțin/ și mai rar. Să nu ne jucăm cu mormintele" (*Domnițele*). Atunci cînd cuvîntul apare în lume, ființa numită dispare în neant, așa cum afirmarea personalității lui Lucian implică dizolvarea chipului Leliei proiectat în el. Vorbirea poetului este locuită de spectrul surorii moarte: „Dar cuvintele sînt lacrimile celor ce ar fi voit/ așa de mult să plîngă și n-au putut./ Amare foarte sînt toate cuvintele,/ de-aceea – lăsați-mă/ să umblu mut printre voi,/ și să vă ies în cale cu ochii închiși" (*Către cititori*).

Anticosmismul funciar al lui Lucian Blaga, care se va dezvolta într-o atitudine gnostică față de univers în sistemul filosofic de mai tîrziu, se hrănește atît din sentimentul copilului că lumea nu îl dorește, cît și din cel al vinovăției de a exista. Pentru copilul nedorit, lumea este neprimitoare și agresivă, ea trebuie înfruntată și cucerită prin gesturi la fel de agresive; spre deosebire de increat, care conjugă neființa cu liniștea și calmul, existența solicită și consumă, este o „mare trecere". Aceasta este cauza pentru care „starea originară a muteniei e mai mult decît o experiență, e

o legătură cu nenumitul, necreatul, cu nevinovăția", precum și de ce, „atunci cînd poetul în *Hronicul* său, explică acea tăcere infantilă, drept o încercare de a prelungi o stare fiziologică echivalentă cu o stare paradisiacă, neștiutoare de bine și de rău, necunoscînd suferința, el identifică teama de cuvînt cu teama de a intra în lumea umană, lume a răspunsurilor de dat și a răspunderilor de asumat, a creației, suferinței și morții"[38].

Aprehensiunile micului Lucian în privința reacției celor din jur la manifestarea sa în lume, teama că vorbirea sa nu este dorită, că ea ar fi reprobată și ridiculizată de ceilalți, transpar în motivația pe care copilul o dă tăcerii: „Întrebat de ce n-a vorbit pînă atunci, el le-a răspuns: «Ca să rîdeți voi de mine?»"[39]. Situația aceasta va dura pînă cînd mama va fi capabilă să-și domine anxietatea față de fetița moartă și să facă doliul ei complet, eliberîndu-l din condiția de substitut pe băiatul născut ulterior. Micul Lucian se decide să iasă din mutenie doar atunci cînd Ana Blaga îi dă „permisiunea" s-o facă, cînd prin cererile ei îi indică indirect că proiecția a încetat și că de acum înainte el poate să-și asume propria identitate fără să-și mai pericliteze părintele[40].

În condițiile unei comunicări afective în care nu este recunoscut ca persoană aparte, ci este identificat unei persoane dispărute, copilul este împins spre condiția celuilalt, a mortului. Pentru el, viața este însoțită de o stare depresivă, care corespunde doliului pe care îl trăiește mama după ruda moartă (propriul tată sau propria mamă, soțul sau un alt copil). Pentru a îndeplini dorința mamei, copilul tinde să nu mai trăiască, să „moară", ca să regăsească în acest fel ființa dispărută[41]. Micul Lucian *tace* ca un mort. Dorința timpurie de regresie spre o imagine a corpului de dinaintea nașterii, indusă de identificarea cu Lelia, stă la baza disponibilității de mai tîrziu a poetului de a cădea în stări de catalepsie ce reproduc imobilitatea și liniștea cadaverică: „Tăcerea mi-este duhul–/ și-ncremenit cum stau și pașnic/ ca un ascet de piatră,/ îmi pare/ că sînt o stalactită într-o grotă uriașă" (*Stalactita*). Reificat, mineralizat pe dinăuntru, poetul are impresia că

„stropi de liniște îmi curg prin vine, nu de sînge" (*Gorunul*). Sufletul părăsește trupul mortificat, trăirile sînt proiectate în afară, simțurile se dispersează în natură, în plante, în picuri de ploaie: „Tristeți nedeslușite-mi vin, dar toată/ durerea/ ce-o simt n-o simt în mine,/ în inimă,/ în piept,/ ci-n picurii de ploaie care curg" (*Melancolie*).

În stările de alienare de sine și de lume, poetul asumă identitatea unei ființe moarte. În scrisori, el construiește scenarii pe tema dispariției sale: „În șapte ani se spune că omul se schimbă de tot. Dacă aș fi murit acu șapte ani, ați putea să-mi spălați acum oasele cu vin după obiceiul pămîntului"[42]. În poezii, se imaginează în ipostaza unui cadavru incinerat, a cărui urnă de cenușă este purtată de iubită (*Frumoase mîini*), sau a unuia îngropat, care pipăie din cînd în cînd pulsul timpului. Scriitorul se retrage în sine ca și cum ar intra într-un sicriu, de unde contemplă cu detașare viața de afară (*Gîndurile unui mort*). Micul Lucian are de timpuriu, la moartea unui prieten de joacă, intuiția că starea letală este în prelungirea imediată a celei vitale: „Mort trebuie să fie ca și viu... Cînd ești mort, trăiești mai departe și nu știi că ai murit... Noi stăm acu aici, în cerc, și vorbim, dar poate că sîntem morți, numai cît nu ne dăm seama". Moartea este condiția inițială și condiția finală, din care oamenii se nasc și în care se întorc[43]. De aici concluzia că „pe om nu l-a creat nici Dumnezeu, nici pădurea, nici șesul, nici marea, – ci fiorul morții. Întîiul său gînd a fost cel al neființei..."[44]

Sentimentul timpuriu că venirea pe lume te pune în contact intim cu neființa va genera marea temă blagiană a echivalenței dintre increat și moarte. „Țara fără de nume", din „vremea cînd încă nu eram", este „copilăria depărtată" (*Liniște între lucruri bătrîne*) în care scriitorul trăia sub identitatea unei făpturi dispărute. Pîntecul matern îi apare ca un mormînt („Mamă, tu ai fost odat' mormîntul meu", *Din adînc*) în care sînt gestați laolaltă viii și morții. Imaginea de factură rilkeană a vieții în sînul căreia se dezvoltă moartea, a gorunului în care crește sicriul poetului,

transpune intuiția primitivă a micului Lucian că ființa i-a fost luată în stăpînire de dublul său mort, că în venele sale curg „stropii de liniște" ai surorii dispărute. În momentele de mutenie cataleptică, poetul se simte locuit de altcineva: „Atîta liniște-i în jur de-mi pare că aud/ cum se izbesc de geamuri razele de lună.// În piept/ mi s-a trezit un glas străin/ și-un cîntec cîntă-n mine un dor ce nu-i al meu.// Se spune că strămoșii cari au murit fără de vreme,/ cu sînge tînăr încă-n vine,/ cu patimi mari în sînge,/ cu soare viu în patimi,/ vin,/ vin să-și trăiască mai departe/ în noi/ viața netrăită" (*Liniște*). Casa părintească este un spațiu în care poetul trăiește în devălmășie cu duhurile celor morți: „Închis în cercul aceleiași vetre/ fac schimb de taine cu strămoșii,/ norodul spălat de ape subt pietre" (*Biografie*). În miez de noapte, sub lumina funebră a lunii, el este vizitat de o făptură fantomatică, care îi provoacă fiori, „întocmai ca și cum mîni reci/ mi s-ar juca în păr cu degete de gheață" (*Fiorul*). Invocat în ritualuri obsesive, ce amintesc de antica *nekya*, spectrul surorii moarte emerge din cînd în cînd din ținutul subteran, în poeme cu o atmosferă lugubră: „Semne verzi subt șovăiri solare/ ieși, soră, să vezi pe ogor./ Popi negri vestind sub pămînturi soarele/ cu fluiere greierii umblă/ pînă-n pragul sicrielor/ și-acolo mor.// Pe-aici, afară de oraș, și ieri am fost/ să iscodim învierile în fața porților./ Îndrăznește, soră, ah, soră, să nu suspini./ Într-o singură zi mugurii și iarba au crescut/ repede ca unghiile și părul morților./ Făpturi care-ați fost, unde vă țineți?/ Nu le călca, soră, luminile – dediței vineți" (*Echinocțiu*).

Criza identității

Suprapunerea cu un frate mort provoacă o gravă criză de identitate. Copilul nu este capabil să-și stabilească reperele identificatorii care să-i permită să-și delimiteze personalitatea. El are

impresia că trăiește prin altcineva și că se dezvoltă sub un chip de împrumut. În baza experienței de substituție care i-a modelat prima copilărie, Lucian Blaga va elabora mai tîrziu teoria categoriilor adoptive, și anume eul, sexul și vîrsta adoptivă. Prin introducerea unor asemenea categorii în teoria sa psihologică, filosoful statuează, prin generalizare liberă din propria experiență, o anumită indeterminare și mobilitate a personalității umane.

Astfel, eul adoptiv este un „ideal subconștient", un „alter ego mai profund", care perfuzează din inconștient comportamentul individului. Există idealuri adoptive colective, cum ar fi figura indianului căpetenie de trib, pentru americani, sau figura haiducului, pentru popoarele balcanice, după cum există idealuri „pur personale", cum ar fi cel al tînărului voievod, care transpare în poezia lui Eminescu[45]. Și în psihanaliză se vorbește de un „ideal al eului"[46], de un model căruia eul încearcă să i se conformeze, dar idealul subconștient definit de Blaga nu are un caracter teleologic, ci unul genetic. El nu este o țintă formulată conștient, ci un eu alternativ, ce precede formarea eului individual și îl poate înlocui în anumite condiții, cum ar fi creația. Psihologia contemporană are un termen potrivit pentru a descrie posibilitatea de glisare între mai multe personalități interioare, cel de personalitate multiplă, căruia i se subordonează spre exemplu cazurile de „posesie". Posedatul (și din opera lui Blaga nu vor lipsi asemenea personaje, cum ar fi ciobanul din *Zamolxe* sau Găman din *Meșterul Manole*) este un individ în care eul adoptiv a detronat eul individual și a luat în stăpînire ființa respectivă, transformînd-o într-un „zănatic". În lăuntrul său, Blaga trebuie că a resimțit mereu dacă nu amenințarea, atunci cel puțin fascinația unor alter egouri, periculoase dacă sînt scăpate de sub control, dar creatoare dacă sînt ținute în echilibru și lăsate să „personeze" în conștiință. În viața de zi cu zi, scriitorul are impresia că se împarte între diferite ipostaze, diferite *personae* adoptive[47]: „sfîntul", gazetarul și diplomatul, filosoful, propagandistul, poetul. Prieteni și cunoscuți, cum este Ștefana Velisar-Teodoreanu, soția lui Ionel Teodoreanu,

vor confirma senzația de metamorfoză continuă pe care o lăsa autorul *Poemelor luminii*, în funcție de ipostaza și de „vîrsta" dominantă la momentul respectiv[48]. Dramaturgia va fi spațiul ideal de manifestare a acestor euri alternative, oferindu-le posibilitatea de a se exprima sub chipul unor personaje autonome.

În primii ani de viață, în care mama tindea să-i impună drept ideal imaginea Leliei, micul Lucian a trăit și o confuzie la nivelul identității sexuale. „Emoționanta nerăbdare cu care fusese așteptat, scrie Ion Bălu, izvora din ipotetica încredințare a tuturor că va fi... o fetiță, menită să substituie cu înfățișarea ei fizică senzația de pustietate lăsată în urmă prin făptura de vis a celeilalte. La nașterea lui Lucian, întreaga familie nu-și va fi putut reprima dezamăgirea: un alt băiat se alătura celor șapte odrasle anterioare!"[49]. Françoise Dolto observă că, în asemenea situații, proiecțiile adulților privind sexul copilului provoacă un „carambolaj" al identității umane a acestuia. Autodepreciere a („Înființarea mea a fost însă o dezamăgire, căci cu masca mea bătrînicioasă nu puteam în nici un fel să suplinesc surîsul unei făpturi de vis") prin care autorul *Hronicului* face ecou dezamăgirii familiei trădează faptul că micul Lucian se simțea inconștient culpabil de a se fi născut altfel decît îl doreau părinții. Pentru a proteja fantasma acestora, el se menține cît mai mult într-un stadiu asexuat și nediferențiat. Categoria sexului adoptiv, teoretizată mai tîrziu în *Geneza metaforei și sensul culturii*, raționalizează și ea intuiția primitivă a confuziei cu sora moartă.

În mituri, identificarea cu o fată este un rit inițiatic pentru eroi: Tiresias este preschimbat o vreme în femeie, Ahile crește ca fetiță la curtea unui alt rege etc. Jung vede în aceste mituri intuiția obscură a faptului că eroizarea, adică realizarea sinelui, presupune conjuncția dintre eu și *anima*, dintre personalitatea conștientă masculină și personalitatea inconștientă feminină. Dacă uzurparea eului de către *anima* duce la efeminare și nevroză homosexuală, menținerea lor în echilibru, în schimb, implică o bună comunicare între conștiință și inconștient. În întreaga sa creație,

Lucian Blaga se va menține într-un contact creator cu fantasmele subliminale, pe care le va valorifica în stări de conștiință crepusculare, nocturn-romantice. Ușurința cu care scriitorul constelează poetic imaginile visului și ale reveriei se datorează sensibilității sale „feminine" dezvoltate în prima copilărie. Capacitatea de scădere voluntară a nivelului mental, sintagmă prin care Pierre Janet definește o stare de cădere a inhibițiilor conștiente, stare în care ar fi fost create miturile și marile opere ale omenirii, se regăsește în conceptul de *personanță*, pe care Blaga îl opune celui freudian de *cenzură*. Dacă pentru întemeietorul psihanalizei inconștientul este separat de conștiință printr-un sistem de cenzuri, pentru Blaga inconștientul nu numai că rezonează și colorează conștiința, dar își poate impune „întruchipări de sine stătătoare"[50], prin care se exprimă structurile eului sau eurilor adoptive.

Nesiguranța existențială datorată lipsei reperului de identificare sexuală trebuie că s-a prelungit până după vîrsta de trei ani cînd, în teoria psihanalitică clasică, pruncul intră în așa-zisa etapă falică. Este vîrsta la care copilul devine capabil să perceapă diferența dintre băieți și fetițe în termenii unei prezențe sau absențe a organului sexual masculin. O asemenea descoperire a pus probabil bazele pentru o delimitare fermă a imaginii de sine a micului Lucian de imaginea Leliei. Descoperirea penisului, resimțit ca element de superioritate față de fetițe, i-a permis copilului să-și supracompenseze sentimentele de inferioritate pe care le trăise până atunci față de sora moartă. Acesta probabil că a fost evenimentul cognitiv care a pregătit emergența viitorului scriitor din starea de confuzie ce avea drept simptom tăcerea sa embrionară.

O amintire oarecum stranie din *Hronic* confirmă ipoteza. Blaga rememorează că primii săi prieteni de joacă erau în exclusivitate fetițe. Între acestea, Rafira, o fată cu un an mai mare, „mă luase cu jocurile și cu toată ființa ei, în stăpînire, așa de mult că nici nu bănuiam măcar că pasiunea mea era ceva ce nu se cuvenea". Desigur, atracția pentru Rafira nu este o dragoste precoce, cum se congratulează discret autorul, ci expresia unei identificări

cu regnul feminin, în mijlocul căruia micul Lucian se simte în mod spontan în propriul său mediu. Prietenia încetează brusc în ziua în care, pentru a-l tachina pe fratele său mai mic, Lionel anunță cu voce tare: „Mamă, știi c-a murit Rafira!". „Încercarea avu funestul dar de a mă dezlega de vraja Rafirii, și prietenia se stinse fulgerată!", observă mirat memorialistul. Glumețul anunț mortuar își datorează surprinzătorul efect faptului că a permis formularea unui mesaj secund, inconștient, pe care copilul și-l aduce în felul acesta sie însuși la cunoștință: „Mamă, știi c-a murit Lelia!". Rafira fusese în fapt doar purtătorul unei imagini, cea a surorii dispărute. Cu ajutorul involuntar al fratelui, micul Lucian „omoară" în sfîrșit, în efigie, chipul Leliei care îl ținuse în stăpînire. Asumînd simbolic dispariția fetiței-surori, el își recapătă identitatea de băiat, ieșind de sub „vraja" proiecțiilor materne. De acum înainte, el își va descoperi „adevărații prieteni", și anume grupul de băieți, adică de ființe din același regn cu el.

Dar sechelele prelungitei incertitudini în privința identității sexuale vor rămîne vizibile de-a lungul întregii vieți a poetului. În relațiile cu femeile, Lucian Blaga a fost caracterizat de o exagerare a poziției masculine, care îi alina în fond sentimentul de nesiguranță existențială. Prin intermediul erotismului, scriitorul se afirmă pe sine însuși în fața unor situații care amenință să-l înghită, asemeni atotstăpînitoarei identități feminine în care fusese încleiat în prima copilărie. Atunci cînd povestea de iubire cu Cornelia intră într-un con de umbră din cauza familiei acesteia, tînărul Blaga cade pradă unei angoase atît profunde încît numai *pattern*-ul traumatismului infantil o poate explica. Fiecare cucerire erotică din viața de mai tîrziu[51] înseamnă o învingere a feminității larvare din propriul psihic, spre care poetul regresează sub presiunea unor situații de insecuritate, și o sublimare a energiei astfel eliberate în plan spiritual, în creație. Infidelitățile sale „donjuanești", în special în perioada din preajma și de după al doilea război mondial, nu sînt doar căutări de noi „muze"; admirația femeilor are rolul de a-i compensa profunda neîncredere în sine pe

care i-o provoacă insecuritatea socială, războiul, evoluția politică din anii '45-'47 și apoi persecuția din partea noului regim[52].

Mai mult, infidelitățile ar fi, în opinia Melaniei Klein, o modalitate de eliberare de sub dependența de o figură feminină care domină inconștientul bărbatului. De obicei este vorba de figura mamei, pe care „don Juan" ar regăsi-o în persoana fiecărei femei cucerite și de care s-ar elibera prin abandonarea femeii respective[53]. În cazul lui Blaga, figura obsedantă este cea a Leliei. De fiecare dată cînd problemele sociale îl deprimă, el regresează pînă la starea de confuzie cu *imago*ul surorii dispărute, ceea ce îi trezește din nou angoasa infantilă a non-existenței. Sub presiunea fantasmei, Cornelia ajunge să fie identificată unei ființe amenințate de neant și care amenință cu neantul, iar iubirea lor să fie resimțită ca o dependență sterilizantă. Aventurile extraconjugale sînt un mijloc prin care scriitorul se rupe din complexul de anxietăți letal-feminine în care recade din cauza somațiilor contingente.

Cornelia Blaga pare să fi intuit că escapadele erotice ale soțului ei nu sînt simple infidelități, ci încearcă să refacă un dezechilibru interior, de unde atitudinea ei înțelegător-maternă. Blaga însuși nu conștientizează resorturile comportamentului său și al Corneliei, explicîndu-l naiv grandilocvent, mitizant, de la nivelul eului narcisiac, ca pe o co-participare la „demonia insondabilă a creației". Dar, inconștient, el face conexiunea revelatorie între stările de cădere psihică și scufundare în tăcerea infantilă, și reconfortul adus de afirmările erotice, ce aveau loc cu aprobarea tacită a Corneliei: „Am stat întins pe pat ca un om bolnav toată ziua, și devenii monosilab chiar în schimbul de vederi cu soția mea, care mă cunoștea îndeajuns ca să înțeleagă frămîntarea prin care treceam [...] Nu odată, de-a lungul celor douăzeci de ani de convietuire, modul cum ea înțelegea să se identifice cu destinul și cu opera mea, a luat neașteptate forme, aproape paradoxale, ceea ce putea să facă pe oricine să creadă că ea nu-și prea servea propriile interese. Vreau să spun că ea tolera numai acele prezențe despre care avea sentimentul că îmi *stimulează creația*"[54].

Problema de identitate personală trăită acut de micul Lucian își pune amprenta asupra întregii personalități de mai tîrziu a scriitorului. Multe din trăsăturile și atitudinile sale sînt în ultimă instanță ecouri și reacții la traumatismul infantil. Analizînd personalitatea lui Goethe, Freud observă că acela care „a fost preferatul necontestat al mamei păstrează pentru tot restul vieții acel sentiment de învingător, acea încredere în succes care nu rareori atrage după sine succesul. Iar Goethe și-ar fi putut începe istoria vieții sale cu remarca: tăria mea își are rădăcinile în relația mea cu mama"[55]. Parafrazînd, Blaga ar putea spune că relația sa timpurie cu mama a avut drept consecință o mare doză de nesiguranță existențială[56]. Se știe cît de important este, mai ales în cazul gemenilor, ca mama să-l recunoască pe fiecare frate în parte[57]. Suprapunerea lor, ca în cazul lui Lucian și al Leliei, creează în mintea copilului o confuzie care îi întîrzie individualizarea. Viața ia în ochii săi un aspect amestecat și agresiv, trezindu-i angoase de pierdere și frustrare. Cele mai neașteptate obiecte sau ființe, locurile întunecate sau păsările de curte[58], devin pretextele unor fobii necontrolate. Lucian Blaga era „plămădit din fel de fel de întîmplări din copilărie, de morbidități", își amintește fără false reticențe, cu un ochi sigur de medic, una din prietenele sale, Maria Avramescu.

Lipsit de încrederea „biologică" în sine a copilului „învingător", scriitorul are senzația că ființa îi este permanent amenințată de boală și moarte. El se simte „firav. Un pumn de țărînă străvezie", fiind bîntuit de „o îndoială cît privește puterea mea de viață". Bolile mărunte îi declanșează angoase stăruitoare: „Frecvente gripe și guturaiuri mă slăbiseră într-atît, că mă cuprinseră o seamă de griji ipohondre, din care, întors la Sebeș în vacanță, m-am străduit toată vara să mă desprind, cu singurul rezultat că recădeam tot mai adînc în mreaja lor"[59]. Ipohondria își are originea mai puțin în antecendentele tuberculoase ereditare sau în episodul, rămas din fericire fără urmări, de tuberculoză din timpul școlii la Brașov, cît în anxietățile infantile, care nu pot fi

liniștite prin diagnostice obiective, ci doar printr-o reconfortare de tip matern. Lelia Rugescu își amintește cum, pentru a calma spaima bolnăvicioasă de tuberculoză a lui Lucian, mama ei, Letiția, bea apă din același pahar cu fratele ei. Gestul îl destinde pe viitorul scriitor nu pentru că ar aduce o probă pentru absența bacilului, cît pentru că, prin el, Letiția, această a doua mamă, își exprimă încrederea necondiționată în sănătatea lui[60].

Lipsa viscerală de încredere în sine este cauza melancoliei existențiale a scriitorului. George Gană observă pătrunzător că „melancolia lui s-a confundat la început cu o senzație de deficit vital, de fragilitate a ființei proprii sau că, în orice caz, a fost întreținută de ea". „Însă melancolia lui Blaga, notează în continuare criticul, este a cuiva care privește lumea cu sentimentul misterului ei și din perspectiva unei sensibilități metafizice, ceea ce are urmări hotărîtoare în dimensionarea acestei stări-fundal și a reacțiilor pe care ea le provoacă. Melancolia devine astfel sentiment tragic al ruperii de lume și deci al neparticipării la existență", afirmație pe care criticul o exemplifică printr-o frază din *Trilogia valorilor*: „Melancolia e disperarea ființei care nu-și mai simte înrădăcinarea organică în lume"[61]. Un avatar poetic al melancoliei va fi dorul blagian, în care Marin Mincu vede „o aventură existențială și gnoseologică"[62]. Nicolae Manolescu a intuit atitudinea paradoxală a lui Blaga, care își ascunde spaima de a trăi în nostalgia după starea de increat: „Acestui destin poetul i se supune ca unei fatalități; el e silit la tăcere [...] care e tot una cu o respingere a ceea ce s-a născut, a ceea ce există. Dar [...] în refuzul poetului, trăiește și se dă pe față o renunțare dureroasă, suferința de a fi nu exclude, ci implică bucuria de a fi, în nostalgia după «vremea cînd încă nu eram», se amestecă nostalgia după fericirile pămîntești. Se întîmplă acest lucru la prima vedere de neînțeles, poetul care refuză viața în numele nevieții se plînge de a nu fi vrednic de viață; poetul care refuză *ceea ce este* ca pe o alterare a purității neființei, e fascinat de ceea ce nu s-a născut, nu ca de o absență, dar tot ca de o prezență. E ca și cum, regretînd în naștere pierde-

rea paradisului, poetul ar avea sentimentul că a pierdut nu nimicul, nu inexistentul, ci viața însăși"[63].

Încrederea în lume și oameni este condiționată de o comunicare fericită cu mama[64]. Insuficienta autoprețuire în relația cu mama, în schimb, îl face pe copil să se simtă fragil și neapărat. El este mereu temător că oamenii din jur l-ar privi critic și l-ar respinge și, pentru a se proteja, își construiește o „carapace", o atitudine rece și distantă, în spatele căreia se ascunde nevoia de tandrețe și comunicare. Aceeași Maria Avramescu intuiește în Lucian Blaga un „ciudat amestec de gingășie, cu închistare și cu apărare în el însuși": „În fond el era un timid și un delicat și un sfios, dublat de un conștient al valorii lui și a posibilităților lui de talent și intelectuale. Și tot amestecul acesta dădea un personaj foarte straniu. Era foarte țestos. Avea o anume rigiditate. Dar era o rigiditate care se forța să stea. Așa era de subțire, atît era lung, că aveai impresia că se frînge"[65]. Atitudinea reținută față de necunoscuți, masca distantă și hieratică în situațiile publice, au menirea de a contracara eventuala răceală a celor din jur, care i-ar confirma scriitorului suspiciunile față de sine însuși[66].

Afirmarea de sine

Pentru a(-și) demonstra că este demn de a fi iubit, că își merită locul în lume și nu este un simplu uzurpator al altcuiva, micul Lucian va adopta o atitudine curajoasă, ce îi modelează destinul și este în fond mobilul existenței sale creatoare. În fața indiferenței sau a respingerii, el nu renunță necondiționat, ci încearcă să se autoafirme. De-a lungul biografiei sale pot fi depistate mai multe asemenea momente în care viitorul scriitor răspunde adversității, după o stare de depresie inițială, printr-o luptă tenace, ce reiterează gestul inițial al copilului care, în loc să se izoleze în autism, găsește puterea de a-și „forța" părinți și lumea să-i recunoască individualitatea. Destinul lui Blaga stă sub semnul

voinței „existențialiste" de a crea semnificația ce lipsește vieții: „După ce descoperim că viața n-are nici un înțeles, nu ne rămîne altceva de făcut decît... să-i *dăm* un înțeles!"[67]

O astfel de confruntare are loc la intrarea la școala germană din Sebeș, unde micul Lucian, așezat de fratele său mai mare, Longin, în banca din față, a premianților, și trimis de profesor în ultima bancă, începe să învețe cu tenacitate pentru a reocupa banca întîia[68]. Obstacolul principal îl constituie noua limbă, germana, pe care românii trebuiau să o deprindă rapid în primele clase. „Nu era ușor. Dar pentru început ni se acorda un avantaj: noi, românii, nu eram obligați să vorbim. Am pus totuși gînd să iau concurența cu toată clasa. Îmi potriveam urechea la sunetul nou, făcînd ore de-a rîndul deprinderi de citit, cu glas tare, acasă". Tăcînd și ascultînd limba celorlalți, vorbită în jurul său, Lucian reiterează scenariul inițial, al copilului care învață oarecum „din afară" limba familiei, în care ezită și totuși aspiră să se integreze. Situația se repetă la Liceul din Brașov, unde, într-un mediu resimțit la început ca străin și amenințător, elevul Blaga devine în scurt timp o mică celebritate[69] datorită faptului că are „pe cîțiva în jurul meu, care cred în mine"[70]. Momentul crucial va fi cel în care, simțindu-se disprețuit și respins de rudele Corneliei, tînărul Blaga va găsi puterea de a ieși din starea de depresie și de a începe să lupte pentru a deveni demn de aristocrata familie Brediceanu[71]. Cariera diplomatică se datorează, în parte, nevoii scriitorului de a-și compensa nesiguranța în sine însuși; de aici și profunzimea stărilor sale de deprimare în fața eșecurilor universitare sau politice.

Dar calea regală de compensare a fragilității va fi creația[72]. Scrisul, conceput ca o modalitate de motivare existențială, va oferi soluția pentru criza de identitate a tînărului Lucian. După Sebeșul școlii primare și după Brașovul anilor de liceu, un al treilea oraș, mult mai mare de astă dată, îl va provoca și îi va cataliza o rezolvare: Viena studenției. În analiza lui Jacques Le Rider, Viena începutului de secol a fost spațiul cultural unde au izbucnit cel mai acut crizele identității moderne[73]. Blaga se regă-

sea în atmosfera vieneză la un nivel aproape visceral, sistemele iraționaliste ale lui Schopenhauer și Nietzsche, psihanaliza lui Freud, Jügendstilul și expresionismul permițîndu-i, dacă nu să rezolve, măcar să formuleze mecanismele crizei identității masculine. Fără să-și dea seama de aceasta, Blaga descoperea că problema sa existențială se încadrează într-o criză de paradigmă mult mai largă, legată de constelarea arhetipului feminin și de declinul mentalității patriarhale. Formația vieneză a lui Blaga nu este doar o chestiune de accident biografic, ci una de afinitate electivă, mesajul subliminal vehiculat atît de arta cît și de filosofia din capitala imperială fiind asimilat și procesat de scriitorul român cu frenezia unei autodescoperiri.

Blaga cade așadar în mod natural sub zodia expresionismului. Nu temele și nu tehnica „noului stil" îl captivează în primul rînd, ci pur și simplu ideea unei arte deschise spre abisalitate, capabilă să surprindă resorturile inconștiente și cosmice ale creatorului. Printr-o asemenea poezie conectată direct la problema sa ființială, Lucian Blaga are impresia că în sfîrșit își poate oferi singur întemeierea propriei existențe, că a găsit activitatea prin care să-și motiveze locul pe care îl ocupă în lume. După Nicolae Manolescu, arta îi oferă lui Blaga o alternativă la atracția neființei, prin creație scriitorul învingînd forța care îl respinge afară din lume și afirmîndu-și propria identitate[74]. „Cei mai mulți oameni, susține Blaga într-un aforism din ciclul *Din duhul eresului*, se trezesc la un moment dat cu sentimentul că «există»; acest sentiment este pentru cei mai mulți suficient să le comunice și sentimentul sănătos că au un drept la existență, sau chiar toate drepturile. Sentimentul meu, în această privință a fost, din păcate cu totul altul. Încă din adolescență am fost purtat de sentimentul că «exist», dar că numai «creația» îmi poate da și un drept la existență. De aici o anume timiditate, o anume tăcere, o anume tristețe metafizică de-a lungul vîrstelor mele".[75] Conceptul de „existență creatoare" dezvoltă în registru mitico-filosofic fantasma restauratoare prin care Lucian Blaga își combate spaima depresivă și „tris-

tetea metafizică" de a fi un copil nedorit. Personalitatea de poet, de filosof, de dramaturg, de creator în general, își are originile în nevoia primitivă de a fi iubit, prețuit și admirat. Ea îi redă copilului ascuns în omul matur încrederea că ființa sa este dorită în lume.

Ipostaza de creator este investită cu un sentiment de atotputernicie magică, având o funcție de supracompensare. Pentru a combate sentimentele de inferioritate, copilul, și apoi omul matur, își construiește un „eu grandios", o imagine de sine îmbogățită. În amintirile sale, memorialistul se proiectează într-o lumină mitică, învăluindu-se într-o aură de erou de basm, care dă tonul grandilocvent și vanitos, de *Bildungsroman* fabulos, al *Hronicului*. Eul grandios stă la baza atitudinii luciferice a filosofului în fața divinității (sub imaginea lui Dumnezeu fiind de recunoscut chipul patern), manifestată încă din copilărie: „Îmi spunea odată Lulu că la Lancrăm, rememorează Tase Demian, pe cînd era copil, dacă mergea duminica la biserică intra direct în altar, unde nu era voie să intre decît preotul. Fiind întrebat de alți copii cum de are această îndrăzneală, el le-a răspuns pur și simplu: «Fiindcă eu am legătură cu Dumnezeu, chiar eu pot fi Dumnezeu!»"[76].

Din investirea grandioasă a eului creator derivă sensibilitatea exacerbată a lui Blaga, resimțită adesea de către cei din jur ca vanitate, la tot ceea ce privește opera și statutul de scriitor. Spaima sa maniacală că ar putea să-și piardă manuscrisele (Aurel și Maria Avramescu își amintesc de îndemnul compulsiv al prietenului lor: „Nu cumva să vă pierdeți manuscrisele!"; „Să nu vă pierdeți, băieți, manuscrisele!"; „Tot ce scrieți să păstrați ca ochii din cap, că nu mai puteți reface")[77] ascunde teama de delegitimare existențială. Afirmația simetrică („Manuscrisele nu ard"), formulată de Mihail Bulgakov, trădează o convingere contrară, o credință aproape mistică în consistența ontologică a operei și în legitimitatea existențială a creatorului.

Bunăvoința, interesul și laudele publicului și ale criticilor calmează susceptibilitățile profunde ale lui Blaga în privința propriei valori, de aceea el îi stimulează discret și are chiar tendința

de a-i manipula pe admiratori[78]. În același timp, criticile sînt resimțite ca niște atacuri la adresa ființei sale intime, căpătînd rezonanțe apocaliptice. Nesiguranței de sine i se datorează iritabilitatea și duritatea explozivă, neașteptată pentru cunoscuți, cu care autorul *Trilogiilor* reacționează prin pamflete sau scrisori la criticile lui I. Brucăr, C. Rădulescu-Motru, D. Stăniloaie, N. Iorga sau Gh. Bogdan-Duică[79]. În sfîrșit, investirea operei cu funcția de garant existențial generează și vanitatea narcisică cu care Lucian Blaga vorbește despre „daimonia" creatoare, precum și egoismul ingenuu pe care îl arborează față de ceilalți[80], într-un cuvînt, convingerea că prin creație și-a supramotivat existența.

În fond, impulsul originar al creației lui Blaga este acela de a-i demonstra mamei că merită să fi fost adus pe lume. La fiecare apariție editorială sau premieră teatrală, el ține să se asigure că familia și în primul rînd mama sînt la curent cu „isprava" sa. La premiera *Meșterului Manole*, el îi scrie lui Lionel: „Păcat mai ales că Mama nu a putut să vadă la bătrînețe că n-a trăit degeaba pe lumea asta, în care a avut parte de atîtea năcazuri. Dar să dea D-zeu să mai trăiască să mai vadă și alte isprăvuri", iar la apariția *Cunoașterii luciferice*: „Noua carte cred că o să impresioneze și mai mult. Spune-i Mamei că poate să fie tare mîndră de mine și că mă voi sili și în viitor să n-o fac de rușine"[81]. Winnicott arată că bebelușul care s-a bucurat din plin de tandrețea și de iubirea maternă poate ulterior să se desprindă mult mai ușor de mamă.. Dacă el rămîne însă și la maturitate dependent de ea, aceasta se datorează unei lipse care se cere în continuare acoperită. Aparent paradoxal, o anumită răceală a părintelui îl face pe copil să îl iubească cu un fel de disperare și spaimă. Prin operele sale, Lucian Blaga simte încă nevoia să cîștige aprecierea și încurajarea mamei, de care nu a fost niciodată pe deplin asigurat.

COPILĂRIA MAGICĂ

Participarea mistică

Tăcerea prelungită a micului Lucian este expresia stării de indeterminare în care l-a menținut proiecția asupra sa a imaginii surorii moarte. Copilul pe care mama nu îl distinge ca persoană are dificultăți în formarea identității. Psihologia analitică a arătat că emergența eului din sine are loc pe același tipar cu separarea copilului de mamă[82]. Dacă mama nu încurajează acest proces, copilul rămîne într-o poziție confuză, în care nu poate delimita între realitatea internă și cea externă, între adevăr și fantasmă, între bărbătesc și femeiesc, între bine și rău. Urmărind figurile spațiului matricial-securizant din poezia lui Blaga, Ion Pop a analizat „fixația față de mamă" a poetului cu ajutorul conceptului de „spațiu intermediar" (sau potențial) elaborat de Winnicott[83]. Nostalgia blagiană a originilor trimite la acel *continuum* mental în care copilul percepe lumea prin imaginile pe care i le intermediază mama sa. „Impulsul inconștient [care] tinde să perpetueze ipostaza simili-embrionară a eului", identificat de critic la autorul *Hronicului*, nu vizează prin urmare „paradisul" prenatal, ci starea de fuzionare cu mama specifică primelor luni și, în cazul lui Blaga, primilor ani de viață.

Cu cît starea de dependență, în care copilul are nevoie de medierea mamei pentru a-și procesa senzațiile, sentimentele, dorințele, frustrările, se prelungește, cu atît ea tinde să se dezvolte într-o structură autonomă. Un timp mult mai îndelungat decît alți

copii, micul Lucian a trăit în această condiție frustrantă și comod-securizantă totodată. Pe baza experienței personale, scriitorul va dezvolta mai tîrziu teoria unei viziuni despre lume de natură specific infantilă, ireductibilă la viziunea matură[84]. În *Trilogia culturii*, copilăria și maturitatea sînt concepute ca două „vîrste adoptive" distincte, care își pun amprenta asupra unei culturi indiferent de vîrsta biologică a creatorilor. „Vîrstele pot să fie privite din două puncte de vedere: ca faze, ca simple etape, fără de axă proprie și cu limite curgătoare, dar și ca structuri autonome, ca două focare, care-și afirmă neatîrnarea. «Copilăria», privită ca etapă, este desigur numai o pregătire în vederea maturității, o fază provizorie; «maturitatea» este și ea, ca etapă, doar o deltă, în care se varsă copilăria. Ca realizare autonomă însă copilăria își are *structurile* ei *unice*, *incomparabile*, mulțumită cărora ea încetează de fapt de a mai fi o simplă fază provizorie. Ea e un ținut îngrădit, o durată autarhică cu centrul în sine însăși, bucurîndu-se de o deplină suveranitate în hotarele ei".

Configurația mentală a copilăriei alcătuiește o *prismă* vizionară, dispunînd de un set propriu de categorii stilistice: „Copilăria ca structură e imaginativă, pasiv deschisă destinului, spontană, naiv cosmocentrică, de o fulgurantă sensibilitate metafizică, improvizatoare de jocuri, fără simțul perenității"[85]. Matricea categorială a copilăriei inventariată de Blaga raționalizează filosofic intuițiile primordiale ale scriitorului. Copilăria este „vîrsta sensibilității metafizice prin excelență"[86], adică vîrsta deschiderii către Totul nedespicat al existenței. Copilul operează cu „totalități nediferențiate", în timp ce omul matur excelează printr-un simț al diferențierii și al specializării. În lipsa distincției între eu și non-eu, între gînd și faptă, copilul se simte un „mic demiurg", care recreează în jocurile sale întreaga lume. „Suprema rodnică naivitate" a copilului constituie modul acestuia de a descoperi și asimila universul înconjurător, de a-i da viață interioară[87].

Vîrstele adoptive ale copilăriei, respectiv maturității, stau la baza celebrei distincții făcute de Blaga între culturile minore și

cele majore. În dezvoltarea teoretică din primul capitol al *Genezei metaforei*, filosoful român este vizibil influențat de *Zeitgeist*-ul epocii sale, care conjuga evoluția ontogenetică a ființei umane cu evoluția ei filogenetică. Acest paralelism a stat la baza marii ecuații metodologice care, încă de la Giambattista Vico, a dominat antropologia pînă la jumătatea secolului nostru: cultură primitivă – copilărie – gîndire mitico-magică[88]. Wilhelm Wundt, autoritate incontestabilă în psihologia sfîrșitului de secol în mediul căreia s-a format autorul *Trilogiei culturii*, regăsea aceleași mecanisme ale reprezentării atît la copii cît și la sălbatici[89]. Pe aceste baze, numeroși etnologi și antropologi, începînd cu Edward B. Tylor, vor trata cultura primitivă ca pe o copilărie a omenirii[90]. Leo Frobenius, spre exemplu, va susține că geniul unei culturi (*paideuma*) se dezvoltă în etape, a copilăriei, a tinereții, a bărbăției și a decrepitudinii, demonismul infantil caracterizîndu-i în egală măsură pe oamenii primitivi, pe copii și pe creatorii de geniu[91], iar Oswald Spengler va cerceta culturile ca pe niște organisme care trec succesiv prin vîrstele copilăriei, maturității și bătrîneții[92]. Această poziție va fi corectată de către Lucien Lévy-Bruhl, după care cultura inferioară (primitivă) și cea superioară (occidentală) nu sînt expresiile unei mentalități infantile în contrast cu o mentalitate adultă, ci două configurații mentale autonome, care funcționează prin ele însele[93]. Atunci cînd critică la rîndul său abordările morfologice, susținînd că vîrsta unei culturi nu ține de evoluția biologică a acestei culturi (concepută ca un organism de sine stătător), ci de vîrsta psihologică adoptivă a creatorilor și a colectivității[94], Lucian Blaga nu face în fond decît să reia și să adapteze demonstrația antropologului francez.

Adaptare la spațiul românesc a ecuației lui Lévy-Bruhl, binomul cultură minoră / cultură majoră utilizat de Blaga conjugă copilăria (ca vîrstă adoptivă) cu creația populară, cu civilizația rurală, cu satul, iar maturitatea cu creația cultă, cu civilizația citadină, cu orașul. Criticabil din punct de vedere etnografic[95], demersul își are originea în experiența originară a scriitorului, pentru care „copilăria și satul se întregesc reciproc alcătuind un întreg

inseparabil. S-ar putea vorbi chiar despre o simbioză între copilărie și sat, o simbioză, datorită căreia, fiecare din părți se alege cu un cîștig. Căci, pe cît de adevărat e că mediul cel mai potrivit și cel mai fecund al copilăriei e satul, pe atît de adevărat e că și satul la rîndul lui își găsește suprema înflorire în sufletul copilului". Autorul *Spațiului mioritic* valorizează satul prin „prisma" percepției infantile feerice. „Satul trăiește în mine într-un fel mai palpitant, ca experiență vie"[96], mărturisește scriitorul. Prin această conjuncție, Blaga transferă categoriile copilăriei, înțeleasă ca o configurație creatoare, în matricea stilistică a satului. Valorile prin care el definește subconștientul etnic al românilor în *Orizont și stil* și în *Spațiul mioritic* își au originea în experiențele cognitive ale primilor săi ani de viață. Blaga recunoaște de altfel el însuși că practică o metodă empatetică de cercetare a satului, și nu una etnografică sau sociologică: „nu m-am ocupat deloc cu folclorul, mărturisește el într-o scrisoare către Petre Drăghici. Asemănările dintre acesta și creațiile mele sînt – pe temei de *înrudire inconștientă* [s.m.]"[97].

Tot în spiritul epocii, dar și al propriei experiențe, Blaga asimilează structurile mentale ale copilăriei structurilor gîndirii magice[98]. Psihologia infantilă și psihologia magică au fost regrupate de epistemologia contemporană într-un adevărat „cuplu metodologic"[99], pe care autorul *Elogiului satului românesc* îl preia ca atare, sub presiunea propriilor determinante interioare. Prin conceptul magicului, filosoful își raționalizează impresiile primitive de fuziune senzorială cu mama. Se poate vorbi de trei niveluri de sedimentare a materialului magic în arheologia psihică a scriitorului. Primul și cel mai vechi nivel este constituit de percepțiile sincretice ale copilului, care creează și distruge „magic" lumea pe măsură ce o descoperă și o introiectează. După ce fuziunea prelungită cu mama ia sfîrșit, iar sentimentul propriului eu capătă autonomie, delimitîndu-se de mediu, acest material este refulat și depozitat într-o zonă arhaică a inconștientului. Aici, el se instituie într-un fond magic, care continuă să iradieze nocturn în întreg psi-

hismul poetului. Acesta are impresia că se află în posesia unei surse de energie necunoscută, care îl regenerează și reîmprospătează ori de cîte ori intră în sfera ei de gravitație. Întreaga creație a lui Blaga este, într-o formă sau alta, o modalitate de reconectare la fondul magic.

Al doilea nivel este reprezentat de orizontul cultural al scriitorului, de lecturile sale în domeniul antropologiei primitive. În *Despre gîndirea magică*, Blaga face o sistematizare a surselor sale teoretice în patru „puncte de vedere": fenomenologic („care constată fenomenul spiritual, ca atare, și încearcă să-l analizeze ca structură, uneori și sub raportul originei"), realist („care încearcă să legitimeze fenomenul spiritual într-un sens *obiectiv*"), nominalist („care ambiționează o legitimare *subiectivă* a fenomenului spiritual") și metafizic[100]. În primul grup sînt distribuiți Auguste Comte, Erwin Rohde, E. B. Tylor, J. G. Frazer, Andrews Lang, R. R. Marett, W. Wundt, E. Durkheim, L. Lévy-Bruhl, E. Cassirer, în grupul al doilea personalitățile gîndirii oculte, de la doctorii gnostici la E. Swedenborg, Goethe sau Edgar Dacqué, în grupul al treilea L. Klages, S. Freud, C. G. Jung, L. Frobenius, O. Spengler, iar în grupul al patrulea J. G. Fichte, Novalis, Schelling sau Hegel.

Orizontul cultural a jucat în formația lui Blaga rolul de revelator al filmului obscur al copilăriei. Teoriile, ideile și conceptele întîlnite în cărți îi reactivau și îi ofereau posibilitatea de a da expresie unor reprezentări de origine preverbală. Opțiunile și selecțiile făcute de scriitor în lecturile sale asupra gîndirii magice urmăresc, asemeni unei pulberi de fier împrăștiată pe suprafața conștiinței, traseul fin dictat de liniile magnetice ale propriei experiențe încapsulate în inconștient. Din cauza corespondenței biunivoce dintre conceptele primite, pe de o parte, și intuițiile conștientizate, de cealaltă, amintirile din copilărie ale autorului *Hronicului* nu apar niciodată în stare pură, ci sînt puternic mediate de orizontul său cultural. Blaga își rememorează primii ani de viață privindu-i prin „prisma" teoriei animiste a lui Tylor, a ideii de participare mistică a lui Lévy-Bruhl, a conceptului de coincidență a

momentelor corelative al lui Cassirer și așa mai departe[101]. *Hronicul* este o reconstrucție ce nu folosește material magic brut, ci unul distilat și sublimat conceptual.

În sfîrșit, cel de-al treilea nivel este constituit de propria teorie a lui Blaga asupra magicului. Autoeducația culturală a sensibilității și intuiției, anamneza copilăriei prin panoplia conceptuală a antropologiei i-au permis filosofului să elaboreze un sistem personal, în care categoriile abisale „personează" în categoriile intelectuale. Conceptul nuclear prin care fondul magic este așezat la rădăcina sistemului metafizic este cel de *mister*, iar modalitatea cognitivă cea mai directă, mai primitivă și mai neelaborată de acces la acest fond este *gîndirea magică*. După cum observă George Gană, „teza antropologică a lui Blaga, afirmată mereu în scrierile teoretice, unde servește de pivot al întregii construcții, nu e un rezultat al speculației, ci al generalizării propriei condiții, definiția e de fapt o autodefinire. [...] Sentimentul misterului cosmic ne apare ca un sentiment primar, ca fixînd cele dintîi reacții caracteristice ale lui Blaga față de lumea înconjurătoare"[102]. În baza acestei priorități, „conceptul «misterului» devine [...] conceptul central, de care trebuie să se ocupe teoria cunoașterii", precum și „centrul unei ontologii sau metafizice a cunoașterii"[103].

Misterul

Din perspectiva genezei intuitive a conceptului, Blaga desemnează prin termenul de mister totalitatea miraculoasă a copilului cu lumea, starea de fuziune în care eul nu s-a izolat din întregul existenței, resimțind universul ca pe propriul său organism. În rădăcinile sale, termenul conține sentimentul atotputerniciei magice experimentate de micul Lucian în primii ani de viață. În sistemul filosofic de mai tîrziu, poziția globalizantă a sinelui primitiv este ipostaziată cosmic în imaginea Marelui Tot. Și, la

fel cum conținuturile magice ale sinelui infantil, refulate o dată cu autonomizarea eului, nu mai pot fi asumate direct de către omul matur, la fel întregul cosmic este resimțit de către filosof ca un mister incognoscibil, ce se apără printr-un sistem de censuri. Nemaiputînd reface întregul magic prin categoriile pozitive ale eului conștient, filosoful se simte obligat să definească Marele Tot prin categorii negative ale eului infantil, prin atributele necunoscutului, a ceea ce nu poate fi spus[104]. *Misterul* este ceea ce micul Lucian a ținut sub tăcere, este lumea tăcerii inițiale, la care scriitorul matur nu mai participă. Hrănindu-se din acest fond, opera sa va fi o filosofie, o poezie sau un teatru de mistere, deoarece, ca și cultele sau religiile de mistere, ea este legată de figuri „chtoniene", subterane, binevoitoare dar periculoase, adorate dar temute.

Misterul desemnează prin urmare existența sub specia totului din care ființa umană este exclusă. Conceptele de Mare Anonim și de censură transcendentă impusă oamenilor sînt raționalizări metafizice (în egală măsură mitologice și filosofice) prin care filosoful exprimă sentimentul de excludere din Marele Tot resimțit din momentul în care a ieșit din fuziunea cu mama. Omul (sau orice altă ființă individuată), speculează Blaga, nu are acces la cunoașterea completă și simultană a întregului, care îi rămîne inaccesibil ca atare. Ca și conceptul de *infinit actual* din matematicile moderne, ideea de mister surprinde existența sub aspectul de obiect infinit și inepuizabil al cunoașterii. Prin intermediul ei, Blaga descrie necunoscutul ca pe obiectul suprem al cunoașterii metafizice, aliniindu-se poziției epistemologice practicate de istoria religiilor și de filosofia timpului său[105].

Conceptul de mister are atît un aspect ontologic, cît și unul gnoseologic. Pe de o parte, misterul desemnează un referent ontologic: existența ca tot. În cadrul misterului existențial, Blaga distinge două grade de consistență ontică: misterul existențial central (pe care îl va defini ca Marele Anonim) și misterele existențiale derivate (care alcătuiesc universul generat de Marele Anonim, cel al diferențialelor divine). Misterul central se apără împotriva oricărei „eventuale cunoașteri umane individuate", fiind

complet inaccesibil omului. Misterele derivate „nu se *apără* direct ele însești de a fi cunoscute; ele se apără *indirect*, prin intermediul «Centrului», care le *apără*"[106]; misterele derivate sînt obiectele lumii „diferențiate", privite însă sub specia Marelui Tot. Relația dintre misterul central și misterele aflate sub umbrela acestuia pare a fi fost construită simpatetic de Blaga pe modelul relației pe care o întreține, în psihicul său, materialul magic refulat cu imaginile conștiente derivate din acesta. Obiectele paradisiace din orizontul conștient al scriitorului devin misterioase atunci cînd în ele se deschide un canal sinestezic ce le conectează la fondul magic.

De cealaltă parte, conceptul de mister are o componentă gnoseologică, el netrimițînd doar la un referent existențial, ci și la modul în care acest referent îi apare subiectului cunoscător. Într-un paralelism instructiv, se poate urmări cum demersul „criticist" al lui Blaga urmează îndeaproape analiza neokantiană pe care Ernst Cassirer o face gîndirii mitice. Filosoful român ține să facă distincția între conceptul kantian de „lucru în sine" și cel de mister, atrăgînd atenția că primul este de natură „realistă", desemnează un *numen*, în timp ce al doilea este de natură fenomenologică, desemnează imaginea acestui *numen* în conștiința subiectului, „ca factor implicit și imanent al existenței conștiente specific umană, ca un fel de apriori al tuturor funcțiilor apriori și aposteriori, proprii conștiinței umane, depline, ca atare"[107]. Privit din perspectiva întregului, orice obiect intră în criză, se *despică* în două, într-o parte vizibilă, finită, direct accesibilă subiectului (*fanicul*) și o parte ascunsă, sugerată, ce trimite la infinitul existenței, inaccesibil ca atare subiectului (*cripticul*)[108]. Operația cognitivă de proiecție a obiectului în orizontul Marelui Tot este numită de Blaga „deschidere a unui mister". Orice obiect paradisiac este un mister latent care, adus în „stare de criză", se transformă într-un mister deschis[109].

Marele Tot, și obiectele finite expuse pe fundalul Marelui Tot, apar ca mister(e) doar unui subiect individuat, nu însă și

Marelui Tot însuși. Marele Anonim are o cunoaștere pozitivă de sine, își este perfect transparent sieși, cunoașterea sa este veridică în raport cu obiectul ei[110]. În cazul creaturilor, în schimb, principiul veracității cunoașterii nu mai funcționează din cauza cenzurii transcendente, măsură prin care Marele Anonim se protejează de curiozitatea subiecților individuați. Construcția metafizică blagiană oglindește în fapt configurația psihică a autorului ei. Imaginea cosmologică a unui mister ontologic central, care se apără printr-o cenzură cognitivă, este o ipostaziere a reprezentării intuitive pe care Blaga o are despre propriul său spațiu mental. În centrul (sau la baza) acestuia se află sinele originar al copilului, echivalat unui fond magic, ce nu mai poate fi accesat de către eul conștient din momentul în care acesta s-a dezintegrat din întreg și s-a autonomizat. Interdicțiile impuse dorinței de regresie sînt conceptualizate de Blaga ca niște inhibiții stilistice înrădăcinate adînc în inconștientul uman.

Refularea nu a avut însă suficientă energie pentru a stinge puterea de fascinație exercitată de fondul magic. Blaga resimte în mod constant gravitația ocultă a unui *numinosum* invizibil, care îi învăluie gîndurile într-un „orizont al misterului". Dorința de a revela misterul, ca atitudine umană fundamentală, tematizează filosofic încercările omului matur de a reintra în rezonanță cu nucleul magic ascuns în zonele de penumbră din sine. Generalizînd experiența personală, Blaga omologhează apetitul misterului și capacitatea de relaționare la necunoscut drept un comportament specific uman. Omul se caracterizează prin două „moduri existențiale" diferite: o existență în orizontul lumii concrete, sensibile, al cărei scop este autoconservarea, și o existență în orizontul misterului, al întregului metafizic, al cărei scop este autorevelația. Apariția celui de-al doilea mod constituie o „mutațiune" în ordinea naturii, prin care omul iese din rîndul animalelor și devine singura ființă individuată care aspiră la revelația întregului[111].

„Amfibismul conștiinței umane" definit de Blaga vizează două moduri psihologice ce ar putea fi descrise, în termenii lui Jung, drept existență în planul conștiinței, al cărei centru este eul,

respectiv drept existență în planul totalității psihice, al cărei centru, supraordonat eului, este sinele. La fel cu psihiatrul elvețian, filosoful român simte nevoia să așeze eul conștient pe fundalul mult mai larg al unui sine inconștient[112]. Conștiința specific umană este „conștiința care vede și se vede pe fundalul misterului", iar „orizontul misterului ține de definiția conștiinței umane ca atare". În psihologia lui Blaga, misterul joacă același rol ca inconștientul în psihologia analitică, și anume acela de rezervor inepuizabil de imagini și intuiții, de canal de comunicare cu natura și universul. Mutațiunea ontologică reprezentată de deschiderea omului spre misterul cosmic, pe care filosoful o teoretizează în sistemul său, corespunde procesului de (re)deschidere a eului spre totalitatea sinelui, din experiența sa intimă.

Cum însă întoarcerea la sinele originar este împiedicată de un sistem de inhibiții, scriitorul are senzația că demersurile sale cognitive nu pot fi finalizate în termeni pozitivi. Din cauza aceasta, misterul, ca simbol al fondului magic, nu poate fi surprins decît prin atribute apofatice, precum ireductibilitatea, incognoscibilitatea sau iraționalitatea. Așa cum, pentru psihanaliză, inconștientul premerge conștiinței, ca un sol din care aceasta emerge, la fel orizontul misterului este un fundal pentru operațiile gîndirii logice. El este un dat anterior conștiinței și nu poate fi redus la aceasta. „În nici un fel orizontul misterului și existența în acest orizont nu sînt susceptibile să fie deduse din experiența în lumea dată. Orizontul misterului și actele, la care el ne obligă, nu sînt un rezultat logic al gîndirii omenești".[113] Obiectele misterioase au în raport cu obiectele cunoscute aceeași autonomie, preeminență și inevitabilitate ca niște materiale inconștiente care izbucnesc în conștiință.

Ireductibilitatea face ca, în fondul lor ultim, misterele să fie incognoscibile, în ciuda tututor variațiilor la care pot fi supuse. Ieșind din direcția epistemologică pozitivistă a lui Auguste Comte, Blaga nu își propune să lumineze sau să reducă necunoscutul, ci încearcă să-l fixeze într-o categorie de sine stătătoare. Printr-o analiză critică, el ridică termenul de mister, „susceptibil de un mul-

tiplu sens, lăsat să plutească într-un haotic vag", „permanent izvor de confuzii și insurmontabile piedici pentru gîndirea filosofică"[114], la rangul de noțiune operativă. Misterul este așezat ca obiect al reflecției, și nu ca rest nedorit al acesteia. În acest demers, Blaga are orgoliul deschizătorului de drumuri[115], deși el se încadrează de fapt în curentul mai larg al unei revoluții cognitive specifice secolului nostru. Émile Meyerson, spre exemplu, afirmase deja că „realitatea nu este explicabilă integral, că există în ea ceva care rezistă acestei penetrări"[116], anunțînd apariția unor noi epistemologii capabile să includă axioma incognoscibilității. Astfel, în deceniul al patrulea, „metoda dogmatică" blagiană este contemporană cu logicile non-aristotelice ale lui Alfred Korzybski, O. L. Reiser, Paulette Février, cu ontologia negativă a lui Jean Wahl, cu dialectica negativă a lui Theodor Adorno, cu logica dinamică a contradictoriului a lui Stéphane Lupasco și cu filosofia lui NU a lui Gaston Bachelard[117].

O altă trăsătură agnostică a misterului este iraționalitatea. Chiar dacă unele mistere derivate pot fi, la limită, reduse la un conținut rațional, fondul însuși al misterului este de natură irațională. Mai mult, iraționalul este condiția misterului existențial și are un un statut ontologic, în timp ce raționalul este condiția doar a subiectului cunoscător și are un caracter stilistic. Conținuturile iraționale nu pot fi traduse prin operații cognitive în conținuturi raționale, axiomă pe care Blaga o numește *principiul inconvertibilității irațonalului*. „Irațonalul poate fi redus la alt irațional, dar nu poate fi pulverizat sau dezagregat în «raționalități». [...] Ceea ce înseamnă că «misterul», supus operațiilor de convertire ale cunoașterii înțelegătoare, nu se desghioacă de iraționalitate, ci se deplasează cel mult spre alte iraționalități"[118]. Raționalitatea existenței este un „simplu postulat subiectiv", rațonalul caracterizînd operațiile gîndirii și nu conținuturile cărora le sînt aplicate aceste operații[119].

Modul rațional este o coordonată stilistică, prin care cunoașterea umană este deturnată din încercarea de a cunoaște misterul. Pornind de la postulatul censurii transcendente instituite de fon-

dul anonim. Blaga ajunge la concluzia că „raționalitatea nu e un punct de contact între om și Marele Anonim, ci mai curînd un izolator. Sau mai precis: raționalitatea e o structură imprimată cunoașterii individuate în ordinea censurii transcendente"[120]. Filosoful român își pune în contrast teoria cu toate metafizicile occidentale, de la Platon și Aristotel pînă la Hegel și Hartmann, care au presupus „raționalitatea" principiului ultim al existenței și, prin urmare, cognoscibilitatea lui de către rațiunea umană. În fapt, Blaga nu face decît să se încadreze în curentul iraționalist care, începînd cu romanticii, prin Schopenhauer, Nietzsche, Bergson, pînă în prima jumătate a secolului nostru, au considerat esența ultimă a lumii ca fiind de natură extrarațională, inconștientă, volitivă, intuitivă, vitalistă etc.

Motivele personale care l-au făcut să adere la această opțiune metafizică țin de raportul pe care conștiința scriitorului îl întreține cu inconștientul său magic. Axioma iraționalității misterului transcrie intuiția că, în esența lor, conținuturile analitice ale eului individuat sînt incompatibile cu conținuturile sincretice ale sinelui infantil. Reprezentările aglutinante ale copilului nu pot fi reduse sau descompuse în unități logice. Pornind de la propriul *insight* asupra incapacității operațiilor intelectuale de a pătrunde la materialul infantil, Blaga critică axiomele antropologilor privind prelogicitatea mentalității primitive[121]. „În definitiv primitivul nu gîndește nici după altă logică decît civilizatul, nici după o prelogică embrionară, dar în gîndirea lui intervine necurmat, la fiecare pas, ideea magicului [...] Mintea primitivului este articulată de aceeași logică și este înzestrată cu aproximativ aceleași funcții categoriale, ca și mintea civilizatului, dar primitivul operează materialmente incomparabil mai frecvent decît civilizatul cu conceptul irațional în sine al puterii sau al substanței magice"[122]. În figura primitivului acuzat de „o pretinsă pocire funcțională a gîndirii", Blaga îl apără pe copilul din el, fuzionat magic cu mama și cu lumea.

Fascinația fondului infantil, în voia căreia scriitorului se lasă cu un sentiment vertiginos și delicios al pericolului, dar și cu

liniștea regăsirii securității letale în care nu trebuie să lupți pentru existență deoarece ești *altcineva*, este mesajul pe care îl vehiculează arta poetică ce deschide opera lui Blaga, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*. Asemeni unei chei puse la portativ, poemul indică tonul fundamental pe care se acordează inspirația poetului. În opoziție cu semenii săi, care trăiesc în lumina lucidității, ce „sugrumă vraja nepătrunsului ascuns / în adîncimi de întuneric", Blaga optează pentru penumbra inconștientului, ce protejează neînțelesurile și misterul. Poetul intuiește că se poate bucura de „corola de minuni a lumii" numai în măsura în care, printr-o scădere a nivelului mental, a pragului inhibițiilor eului, regăsește capacitatea copilului de participare mistică la univers.

Reconstituirea structurilor sinelui infantil presupune abandonarea categoriilor intelectului. Acesta salt în afara sferei eului individuat este numit de filosof *ecstazie intelectuală*: „Ecstatic nu înseamnă aici decît ec-static, stare în afară de sine, evadarea centrului în afară de cerc"[123]. Intelectul poate funcționa enstatic, atunci cînd se apleacă asupra conținuturilor logice ale conștiinței, sau ecstatic, atunci cînd se întoarce spre conținuturile iraționale ale sinelui. Blaga descrie în fapt puterea de atracție pe care o exercită asupra sa fondul magic atunci cînd afirmă că impulsul de descentrare a eului nu este imanent acestuia, ci vine dinspre un focar exterior. „Îndemnul covîrșitor" la ecstazie, resimțit ca o revelație, traduce sentimentul invaziei conștiinței de către un mesaj venind din zona sinelui infantil. Pentru a asimila acest mesaj „transcendent", intelectul trebuie să iasă „din încheieturile sale funcționale", „să accepte uneori rezultate care înseamnă ieșirea din sine a rațiunii"[124].

Cum omul cunoaște lumea prin intermediul imaginilor pe care și le face despre ea, Blaga este condus în mod necesar la formularea celebrei teorii a celor două forme de cunoaștere, cea paradisiacă și cea luciferică. Utilizînd categoriile logice ale eului individuat, cunoașterea paradisiacă decupează universul în obiecte finite și inteligibile; făcînd apel la categoriile sincretice ale sinelui, cunoașterea luciferică vede în fiecare obiect o metonimie a între-

gului. Corelarea aspectului fanic cu aspectul criptic, a obiectului particular cu misterul total corespunde cuplajului psihic între o imagine conștientă și imaginea inconștientă evocată de ea din marele fond magic. Impuls cognitiv care privește ecstatic spre obiectele aglutinate ale sinelui infantil, cunoașterea luciferică are ca obiect misterul deschis[125].

Avînd în vedere principiul inconvertibilității iraționalului, scopul cunoașterii luciferice nu este de a reduce misterele, ci de a le varia în intensitate, prin diferite transformări logice. Blaga distinge trei tipuri de variație calitativă: atenuarea, ce corespunde *plus-cunoașterii*, permanentizarea, ce corespunde *zero-cunoașterii*, și potențarea, corespunzînd *minus-cunoașterii*[126]. Primele două procese țin de enstazia intelectuală, deoarece tind la diminuarea sau fixarea misterului, în timp ce ultimul ține de ecstazia intelectuală, deoarece își propune amplificarea misterului. Combinînd acești trei vectori („direcții") cu un sistem psihologic tripartit (sensibilitate, imaginație, intelect), Blaga schițează o întreagă topografie a misterelor, în funcție de direcția în care are loc transcenderea de la fanicul la cripticul obiectului[127]. Mai mult decît o planisferă a misterului cosmologic, filosoful întocmește o hartă a propriului psihism și a posibilităților de a circula („transcende") dintr-o zonă într-alta[128].

Minus-cunoașterea specifică intelectului ecstatic este o operație cognitivă regresivă (dacă atribuim intuiția Totului vîrstei infantile), al cărei scop ultim este integrarea în *misterul radicalizat* și atotputernic, ca simbol al obiectului total alcătuit de copil, mamă și univers. În cadrul *imensei apologii a misterului existențial* care este cunoașterea luciferică, nu sînt posibile decît două mari atitudini: *cunoașterea pozitiv*, care urmărește convertirea necunoscutului în cunoscut, și *cunoașterea negativ*, care își propune instalarea în misterul ca atare[129]. Asemeni unei lumini albe, cunoștințele pozitive voalează filmul misterului existențial; pentru a develop acest film, poetul are nevoie de o lumină nocturnă, de o lumină neagră, care să nu destructureze obiectul, să nu-i impună structurile subiectului cunoscător, să nu „ucidă tainele" sinelui ma-

gic, ci să-i îmbogățească „întunecata zare / cu largi fiori de sfînt mister".

Este ușor de urmărit felul în care Blaga își dezvoltă și își instrumentează *insight*-ul personal privind posibilitatea unei cunoașteri simpatetice a necunoscutului utilizînd și reinterpretînd lecturile sale filosofice. Tema cunoașterii negative a fost deschisă și elaborată de Platon[130] și de neoplatonici[131], pentru a fi preluată de părinți ai bisericii, precum Irineu, Clement din Alexandria și Grigorie de Nisa. Pseudo Dionisie Areopagitul distinge două modalități de cunoaștere a lui Dumnezeu: o cale afirmativă, descendentă (*catafatică*), care, pornind de la ființa divină, investighează atributele pozitive care derivă din aceasta, și o cale negativă, ascendentă (*apofatică*), care, pornind de la atributele cele mai depărtate de ființa divină, urcă spre esența acesteia prin negarea și depășirea succesivă a acestor atribute[132]. Cunoașterea pozitivă, catafatică, definită de Blaga, reprezintă cunoașterea care se îndepărtează de misterul infantil, încercînd să-i reducă iraționalitatea; cunoașterea negativă, apofatică, se redeschide spre fondul magic, încercînd să-l redea ca atare.

„Punctul arhimedic" al cunoașterii negative este *ideea de* mister, unica idee capabilă să transceandă orizontul conștiinței individuate și să pătrundă în orizontul sinelui inconștient. Întorcîndu-se dinspre referentul ontologic desemnat de mister (întregul cosmic) spre semnul acestui referent (*noțiunea* de mister), Blaga face o critică (în sens kantian) a cunoașterii luciferice, arătînd că aceasta nu poate aprehenda absolutul decît prin idei-negativ. Toate cunoștințele pozitive despre misterul existențial sînt deformate stilistic de către censura transcendentă, care se manifestă prin categoriile abisale sădite genetic în inconștientul uman[133]. Nu este greu de observat că, așa cum misterul existențial este o proiecție cosmică a sinelui infantil, la fel censura transcendentă este o ipostaziere a interdicțiilor de regresie la fondul magic. Aceste bariere structurale ce separă eul de sine, respectiv omul de Marele Anonim, pot fi depășite doar de idei negative, ce ies

ec-static din configurația eului individuat și surprind simpatetic configurația totalizantă a sinelui.

Ideea de mister, scrie Blaga, „acoperă «obiectul total», dar îl acoperă așa cum în tehnica plastică «negativul», clișeu sau mulaj, își acoperă «obiectul»". Noțiunea de mister nu-și dezvăluie pozitiv referentul, ci îl redă exact în trăsătura sa esențială, cea de incognoscibilitate. Ea „sparge sau mai bine zis «trece» frontul cenzurii transcendente", dar o face asimilînd și exprimînd ideea însăși de cenzură, prin prisma căreia Marele Anonim apare ca un mister tuturor subiecților cunoscători. Spre deosebire de ceilalți practicanți ai cunoașterii apofatice, Platon, Plotin, Pseudo Dionisie Areopagitul, care desemnau totuși absolutul printr-un termen pozitiv, Unul, Binele, Ființa, Dumnezeu, Blaga îl desemnează prin termenul cel mai apropriat, unicul posibil, care surprinde în mod pozitiv însăși negativitatea. De aceea, ideea de mister este mai mult decît o simplă categorie filosofică, ea „circumscrie orizontul epistemologic al unui întreg mod de cunoaștere și anume al modului luciferic"[134], prin care subiectul se instalează empatetic în necunoscut.

Ideea magică

Misterul este ideea cea mai adecvată pe care o putem formula despre „obiectul total", deoarece „exprimă conștiința unei lipse în obiectul cunoașterii, a unei *lipse esențiale*, pe care o putem substitui unei *prezențe accidentale*". El este *pattern*-ul tuturor ideilor-negativ care, punînd în criză obiectele cunoașterii, trimit de la aspectul fenomenal al acestora la o esență unică incognoscibilă. Pe acest tipar sînt modelate o clasă întreagă de reprezentări negative, ce se constituie într-un domeniu aparte al cunoașterii umane, și anume reprezentările magice. Așa cum ideea de mister așază obiectele în orizontul Totului, la fel ideile magice integrează fenomenele empirice în toturi parțiale, în „unități magi-

ce". Magia este o prelungire a misterului, sau, în cuvintele lui Blaga, „în ideea magicului prinde consistență, ca într-un apendice lucid al său, însuși misterul ca atare"[135], deoarece ea nu reușește și nici nu își propune să convertească imaginar necunoscutul, ci îl manipulează ca atare[136].

Consecvent așadar mai degrabă cu propria intuiție despre „totalitățile nediferențiate" în care gîndește copilul, decît cu teoriile antropologilor despre disfuncțiile logice ale gîndirii primitive, Blaga susține că unitățile magice sînt conținuturi și nu funcții ale mentalității magice[137]. Unitățile magice sînt concepte-imagini care rezumă un întreg complex de fenomene, pe care gîndirea primitivă și le reprezintă sintetic, fără să le supună analizei. Sînt definite drept vrajă, magie, superstiție, „procesele intermediare" prin care individul ajunge de la reprezentarea psihică a unui act de executat la realizarea lui efectivă (spre exemplu, seria de procese ce se intercalează între „ordinul dat de hipnotizor și executarea ordinului din partea persoanei hipnotizate")[138], sau prin care se inferează o legătură cauzală între două fenomene obiective (spre exemplu, credința populară „Cînd luna are un cearcăn împrejur, este a ploaie"). „Ideea magicului, scrie filosoful, o putem investi cu funcția unei locotenente cognitive: ea acoperă rezumativ, sau ține loc unei mase întregi de multiple și varii necunoscute". Spre deosebire de știință, care pretinde „examinarea circumspectă și izolată a tuturor componenților" unui „complex empiric", magia pune „în locul acestui mare număr de varii necunoscute, un singur factor, factorul magic", scutindu-l astfel „pe primitiv și pe țăran de lungul și dificilul examen factorial, pe care de altfel ei nici nu l-ar putea face"[139]. Gîndirea magică și cunoașterea luciferică se aseamănă prin faptul că amîndouă, spre deosebire de cunoașterea paradisiacă, nu desfac complexele de fenomene în concepte, ci le transformă într-un „complex de semne ale unui mister"[140].

Ca și ideea de mister, ideea magicului definește întregul prin „caracterizări negative". Riturile magice, observă Blaga, sînt iraționale și aniconice, ireprezentabile, fiind lipsite de figuri accesi-

bile imaginației, intelectului și simțurilor. Prin această „deficiență configurativă", ele nu luminează ci, dimpotrivă, contribuie „la fixarea, la consolidarea, la menținerea orizontului misterului, ca atare". Cunoașterea magică nu își propune să convertească misterul, ci doar să-l reorganizeze, încît să poate fi utilizat în însăși calitatea de mister. Spre deosebire de ideile cunoașterii paradisiace, ideea magică nu încearcă să traducă misterul în imagini sau concepte pozitive, ci se mulțumește cu o „semirelevare stereotipă" (adică ritualizată) a lui, cu o numire în negativ. Din cauza aceasta, „ideea magicului participă întrucîtva la obiectivitatea pe care între toate ideile spiritului uman o posedă numai ideea de «mister»"[141].

Împărtășind condiția apofatică a noțiunii de mister, ideea magică transcende realitatea empirică fără să fie deformată de cenzura ce protejează absolutul. Magicul nu poartă așadar amprenta categoriilor abisale. Între toate formele culturii umane, el deține un loc aparte, așa cum cunoașterea luciferică se opune tuturor formelor de cunoaștere paradisiacă. Blaga pune în contrast aniconismul magiei cu configurațiile vizionare ale mitologiei, cu construcțiile abstracte ale metafizicii, cu intuițiile concrete ale artei și cu sistemele conceptuale ale științe. Din cauza acestei diferențe de esență, magia nu este în raport de concurență cu celelalte „prisme de vedere" sau „scenarii explicative" ale lumii (care sînt echivalente între ele), ci se îmbină, se „îmbibă" în oricare dintre ele, ca o formă adițională, complementară, de cunoaștere. Mitologia, religia, arta, filosofia și chiar și știința, demonstrează Blaga, sînt mai mult sau mai puțin impregnate de elemente magice.

Gîndirea magică nu se află în reală concurență decît cu experiența empirică[142]. Fiecare dintre ele este un centru autonom, între care se poartă o luptă pentru „hegemonia de perspectivă". Dar în timp ce experiența se subordonează unui punct de vedere imanent, magicul reprezintă „un punct de vedere transcendent față de lucrurile văzute și simțite". Perspectivei fragmentate a pragmatismului, gîndirea magică îi opune o perspectivă integratoare, care deschide obiectele spre misterul cosmic. „Miticul și magicul, scrie

Blaga fără să distingă pentru moment în mod decisiv între mitologie și magie, sînt tocmai mijloacele cele mai la îndemînă, care îngăduie gîndirii saltul mai lesnicios de la «parte» la «Tot»"[143].

Opoziția dintre gîndirea magică și gîndirea empirică, înțelese ca „puncte fundamentale de perspectivă", raționalizează în cadrul sistemului blagian intuiția filosofului asupra propriei configurații psihice. Pusă în slujba principiului realității, experiența este modul de cunoaștere al unui eu enstatic, care rămîne în cadrele conștiinței. Pusă în slujba unui principiu al plăcerii fantasmatice, magia este modul de cunoaștere al unui eu cu tendințe ecstatice, care transcende spațiul conștiinței spre sinele inconștient. Blaga, omul matur, instalat în coordonatele eului său individuat, este permanent încercat de nostalgia sinelui infatil, spre care are impresia că poate regresa prin coridorul gîndirii magice. Indirect, el mărturisește și scopul intim al acestei reîntoarceri, atunci cînd identifică „finalitatea subiectivă a ideii magice" în „crearea unei lumi *prielnice* sufletului uman ca atare"[144]. Gîndind magic, omul atribuie obiectelor o natură psihoidă și, prin această proiecție animică, se regăsește pe sine într-un mediu însuflețit, viu și vital, care reproduce starea de simbioză a copilului cu mama și cu lumea[145]. Asemănătoare cu intropatia, proiecția magică permite o regenerare interioară, o „autoinducțiune" de putere, „în sensul circumscris prin cuvintele: sufletul însuflețind obiectul se însuflețește"[146].

Gîndirea magică este așadar calea regală de acces la misterul central, Blaga văzînd în ea „cotorul" care leagă mitul și știința, și toate formele de cultură în general[147]. Ridicînd-o la demnitatea de „cea mai polivalentă idee a spiritului uman", scriitorul își recunoaște implicit dependența de fondul magic, ca sursă a tuturor formelor de inspirație. În finalul volumului *Despre gîndirea magică*, el desenează o rază a funcțiilor magicului, care acoperă marile necesități ale ființei umane, ontologice, cognitive, pragmatice, vital-sufletești, poetice și religioase. Teoria conform căreia magia „îmbibă" manifestările majore ale spiritului uman (mitologia, religia, metafizica, știința și arta) se corelează intuiției că marile teme și

simboluri ale creației poetice, filosofice și dramatice ale lui Blaga se alimentează din fondul magic. Considerațiile de istorie a mentalităților cu care se încheie volumul pot fi citite ca o confesiune mai mult sau mai puțin involuntară: „Ideea magicului, manifestîndu-se atît de polivalent, nu e de mirat că s-a constituit în element așa de important al vieții spirituale. Oricîtă critică i s-ar aduce, e aproape sigur că ideea magicului nu va putea să fie niciodată izgonită din conștiința umană, iar dacă va fi izgonită de aici, e sigur că ideea magicului va continua să palpite în subconștientul uman, înrîurind de acolo orientarea în cosmos și cele mai alese simțăminte ale noastre"[148].

„Palpitînd în subconștient", ideea magică hrănește placentar principalele concepte creatoare ale lui Blaga: mitul, sacrul, dogma și metafora. Fiecăruia dintre acestea, filosoful îi subordonează diferite domenii ale culturii, ce alcătuiesc un arbore genealogic ale cărui rădăcini, reprezentate de magie, se implantează în mister. Gîndirea mitică este forma cea mai arhaică de cunoaștere pozitivă, colorînd („inficiind" spune autorul) toate celelalte modalități cognitive individuate. În ciuda primitivității sale, mitul se desparte esențial de magie prin faptul că duce revelarea imaginară pînă la capăt, construind o *icoană* a misterului[149]. În timp ce magia este o „semirevelare stereotipă" aflată în prelungirea misterului, mitologia este o revelație disimulatorie care cenzurează stilistic misterul. Pe aceste baze, Blaga distinge între mituri fără motive magice, magie fără motive mitologice și forme mixte de întrepătrundere a mitului cu magia. Cu alte cuvinte, mitul este o formă expresivă derivată din magia originară (autorul își ipostaziază propria ontogeneză la filogeneza culturală a umanității), care folosește iradierea fascinantă a acesteia pentru a-și „scăpăra pretutindeni ispita inaccesibilă". Mitul profund, genuin, este inconvertibil și autonom în raport cu alte forme de cunoaștere; „concluzia firească e că în asemenea «mituri» s-ar putea să se reflecteze transcendențe profund disimulate de însăși intuiția sau viziunea noastră mitică"[150].

Din ideea magică derivă și ideea sacrului, înțeleasă ca element central al gîndirii religioase. „De fapt sacrul este la început un atribut al substanței sau puterii magice, sau un atribut al lucrurilor sau ființelor purtătoare de sarcini magice. [...] Indicele sacrului am înclina să-l vedem așadar ca un derivat diluat, eterat, sublimat al unei calități acordate inițial numai magicului, putere temută și căutată, invocată sau pusă sub interdicție, ocolită sau admirată mai presus de orice"[151]. Pentru a face apropierea și apoi transferul conceptual de la magie la religie, Blaga utilizează definiția dată de Rudolf Otto sacrului ca *numinosum*, ca *mysterium tremendum*[152]. În mod semnificativ, religia creștină va avea o influență „numinoasă" asupra autorului *Hronicului* doar atîta timp cît va fi receptată în termenii puterii magice, ca o continuare a acesteia, adică în prima copilărie. Pînă la 10-11 ani, își amintește memorialistul, „viața mea avea să fie tot mai hotărît stăpînită de un sentiment religios, sporit de cele mai necontrolate excrescențe. Și aceasta progresiv. Nu exagerez de loc spunînd că ani de-a rîndul am stăruit zilnic cîteva ore, cel puțin două, în rugăciune. În închinare despuiată de orice ritual aparent". Sentimentul religios ingenuu va dispărea o dată cu refularea rațională a fondului magic, indusă, oarecum paradoxal, de chiar tatăl preot.

Magicul va fi regăsit însă prin alți avatari culturali, cum sînt metafora poetică și dogma (sau antinomia transfigurată) metafizică. Metafora va fi definită ca o transpunere în artă a ideii magice, ca o încercare de refacere, în cadrele stilistice ale poeziei, a „legăturilor îndrăznețe între momente și lucruri" pe care le presupune totalizarea complexelor de fenomene în unități magice. În esență, definiția pe care Blaga o dă metaforei depinde de ecuația fanic / criptic ce caracterizează cunoașterea luciferică. „Metafora posedă anume darul de a arăta obiectul, fără a face parte din aura și substanța lui magică. [...] Metaforele revelatorii sînt destinate să scoată la iveală ceva *ascuns*, chiar despre faptele pe care le vizează. Metaforele revelatorii încearcă într-un fel *revelarea* unui «mister» prin mijloace pe care ni le pune la îndemînă lumea

concretă, experiența sensibilă și lumea imaginară"[153]. Deși disimulează stilistic misterul, metafora este resimțită ca un substitut și un continuator al ideii magice, capabil să ne așeze în orizontul misterului. Aceasta îl face pe filosof să confere metaforei demnitatea antropologică și metafizică de dimensiune specifică a destinului creator al omului.

În sfîrșit, ideea magică va fi reluată în conceptul de antinomie transfigurată, ce încununează gnoseologia blagiană. Toate palierele cunoașterii „înțelegătoare" (raționale), de la cea paradisiac-științifică pînă la cea luciferic-metafizică sînt constrînse să utilizeze, în situațiile limită, concepte paradoxale, care nu sînt altceva decît o transpunere a magicului în categorii empirice și logice. Pentru a surprinde și rezuma șirul de operații complexe și dificil de cunoscut ce leagă între ele momentul de reprezentare psihică a unui act de momentul realizării lui propriu-zise, cunoașterea empirică trebuie să facă apel la ideile magice (cu rol de „locotenență cognitivă") din cunoașterea ocultă, cum sînt cele de clarviziune, hipnoză, sugestie sau telepatie[154]. Știm din „Testamentul editorial" că Blaga plănuise la un moment dat să se aplece în mod sistematic asupra „chestiunilor foarte «problematice» și «deochiate»" ale cunoașterii oculte (parapsihologice sau metapsihologice) ; chiar dacă, din „spiritul rigoarei", nu a mai făcut-o, ele se vor regăsi în pasajele „fantastice" din *Luntrea lui Caron*.

Spre deosebire de formele de cunoaștere științifică și paradisiacă, silite să recurgă la concepte paradoxale doar în situații limită (cum este factorul $\sqrt{-1}$ din matematici), Blaga tematizează și conceptualizează în mod premeditat irationalul magic, construindu-i un echivalent în gîndirea rațională: dogma, sau antinomia transfigurată. Tratată monografic în *Eonul dogmatic*, dogma va sta în centrul gnoseologiei luciferice, fiind instrumentul elaborat anume de filosof pentru a-și deschide un drum apofatic, altul decît cel magic, către misterul ultim. Antinomicul este rezultatul transferării magicului în logic, a traducerii unităților magice în judecăți analitice. În descrierea acestor moduri de gîndire, pe

care le defineam drept cunoaștere ecstatică relativă la sinele originar, respectiv cunoaștere enstatică relativă la eul matur, Blaga utilizează în mod vizibil reprezentări specifice *Zeitgeist*-ului contemporan lui. Astfel, magicul este „prelucrat" prin prisma a ceea ce Bergson numește stări de conștiință intensive, calitative, dinamice, vitale, cum sînt intuițiile, sentimentele, pasiunile, iar logicul corespunde stărilor de conștiință extensive, cantitative, inerte și mortificate, cum sînt ideile, noțiunile, judecățile[156]. Cele două moduri de cunoaștere sînt ireductibile și autonome, ceea ce face ca reprezentările magice să nu poată fi transpuse decît prin antinomii și paradoxuri logice[157].

Blaga nu ambiționează însă doar la a distinge între gîndirea magică și cea logică, ci și la a construi o cunoaștere intelectuală care să înglobeze fondul magic. Viziunii magice a sinelui infantil filosoful îi caută succesiunea în viziunea metafizică a unui sine matur, care a reușit să reintegreze, prin categorii ecstatice și apofatice, complexele inconștiente în sistemul conștient. Din cauza aceasta, dogmaticul este o noțiune mai largă decît magicul, iar metafizica, în măsura în care se dorește a fi o imagine filosofică a Totului, este nevoită să integreze componente magice și mitice. „Orice gîndire metafizică vizează totul existenței, iar această țintă obligă întrucîtva spiritul la concesii în avantajul miticului și magicului. Fără de anume «licențe», pe care și le permite cu de la sine putere, gîndirea n-ar putea niciodată să treacă de la elementele și motivele date, ale existenței, la Totul acesteia. Or, miticul și magicul sînt tocmai mijloacele cele mai la îndemînă, care îngăduie gîndirii saltul cel mai lesnicios de la «parte» la «Tot»". Și în continuare Blaga demonstrează că magicul și miticul sînt „elemente camuflate, dar de structură" ale oricărei filosofii (Platon, Spinoza, Leibniz, Hegel etc.) ce își propune să surprindă în concepte sintetice complexele de necunoscute ale universului[158].

Aceasta este motivația de principiu a recursului deliberat pe care Blaga îl va face, în cadrul sistemului filosofic, la imagini și simboluri mitice. Aspirația de a surprinde întregul trebuie susți-

nută de cea mai largă „expansiune metodologică", care să pună la lucru toate instrumentele cognitive ale spiritului uman. „Nu ne vom feri, de a gîndi «rațional», în concepte cu grijă elaborate cînd e vorba de fapte care intră în tiparul preciziei fără echivoc. Nu ne vom feri de a «gîndi» mitic, cînd străbatem zone mai cețoase și mai adînci. Nu ne vom feri de a gîndi «ecstatic», cînd antinomiile existenței ni se impun cu insistențe de neocolit. Socotim chiar că a da rezultatelor posibile pe temeiuri științific-raționale ceva din adîncimea proprie viziunii mitice, și a da viziunii mitice ceva din precizia gîndului științific, constituie o sarcină, pe care trebuie s-o luăm asupra noastră cu toată hotărîrea"[159]. Contaminarea metodică a științei cu spiritul profunzimii mitice și contaminarea mitului cu spiritul de rigoare specific gîndirii științifice sînt consecința dorinței fascinate a scriitorului de a regăsi, printr-o conjuncție a tuturor viziunilor revelatorii (cenzurate stilistic) accesibile omului matur, fondul necenzurat al copilăriei. În concepția lui Blaga, adevărata metafizică este o „supremă lamură", care sublimează filosofic motivele magice ale existenței[160].

Magicul folcloric

Intuițile magice sînt prelucrate de Blaga nu numai conceptual, în cadrul sistemului filosofic, ci și imagistic, în cadrul scrierilor sale autobiografice. Cele două coduri sînt la fel de elaborate; în ciuda iluziei că *Hronicul* ar putea evoca experiențele infantile în stare genuină, amintirile sînt în realitate tot o raționalizare tîrzie, o reconstrucție ulterioară, a unor trăiri preverbale confuze. Blaga își modelează reminiscențele timpurii trecîndu-le prin tipare noționale preluate din literatura antropologică sau elaborate de el însuși, astfel încît scene din copilărie migrează într-o formă neschimbată din scrierile memorialistice (*Hronicul...*) în eseuri (*Elogiul satului românesc*, *Getica* etc.) sau în trilogii (*Geneza metaforei și sensul culturii*), servind drept material exemplifi-

cator pentru teoria magicului, a satului, a copilăriei etc. Totul magic al stării de fuziune cu mama, intraductibil în termenii eului individuat, este supus unei selecții afective și apoi unui decupaj conceptual, care aduce în prim plan întîmplările cele mai semnificative pentru biografia mitologizată pe care și-o construiește Blaga, precum și pentru sistemul pe care aceasta trebuie s-o exemplifice.

Astfel, Blaga echivalează *ideea trăită a magicului*, adică intuiția forței obscure, de natură psihoidă, care, asemeni unui fluid atotpătrunzător, unește dorințele și voința copilului de obiectele și ființele lumii exterioare, prin conceptele de *putere magică* sau de *substanță magică*, preluate sau formate după inventarul teoretic al antropologiei începutului de secol. Mai exact, puterea magică este definită de Blaga în aceeași termeni în care Marcel Mauss și Henri Hubert conceptualizează termenul melanezian de *mana*[161]. În seria izotopilor acestei idei magice, Blaga mai invocă noțiunile de *vacanda* (dacotas), *oki* (irokezi), *manitu* (algonquini), *vong* (Coasta de aur), *huringa* (australieni), dintr-un lung șir de exemple pe care antropologii epocii (Tylor, Frazer, Durkheim, Lévy-Bruhl, Jung) îl preluau, în diverse configurații demonstrative, din bogata literatură etnografică asupra primitivilor[162]. Într-o lucrare de doctorat susținută în 1942, Gh. Pavelescu avea să cerceteze, sub coordonarea științifică a lui Lucian Blaga, noțiunea românească de „mană", care, dincolo de ciudata coincidență lingvistică cu termenul melanezian, desemnează un factor magic similar, dar cu o „sferă mult mai redusă decît cea primitivă". În sens primitiv, mană înseamnă „eficacitatea autentică a lucrurilor", „calitatea lor prin excelență", ea făcînd obiectul a numeroase rituri de magie populară ce vizează conservarea, furtul sau aducerea *puterii* plantei sau animalului respectiv[163].

Ideea de tip *mana* este, în concepția lui Blaga, un factor care intermediază între termenii contrari pe care gîndirea primitivă îi corelează magic. Ea este prin urmare un element de conținut, un concept-imagine cu rol de „locotenență cognitivă" pentru seria de necunoscute cuprinse între cei doi termeni contrari, și nu

o relație prelogică sau alogică între acești termeni, cum susțin Lévy-Bruhl și Cassirer. „Dacă se interpolează în gîndirea primitivului acest al treilea termen, ea devine logică în înțelesul obișnuit. [...] Coincidența termenilor corelativi nu se face direct, ci prin mijlocirea ideii despre o esență magică comună «întregului» și «părții», «substanței» și «accidentului», «lucrului» și «imaginii» etc".[164] Jucînd în afara logicii aristostotelice a terțului exclus, conceptul de putere magică are proprietăți paradoxale și iraționale, care însă satisfac nevoile unui intelect ecstatic.

În ceea ce privește referentul său, ideea magică descrie o putere ce infuzează întreaga natură, un fel de *pneuma* cosmică: „Universul e plin de astfel de puteri, forțe, energii, – cari în continuu se schimbă, se transformă, dar fără ca să piară nici măcar o scînteie din ele..".[165] Tentativa pe care tînărul Blaga o face într-unul din primele sale eseuri (datînd din 1915, pierdut astăzi) de a corela conceptele de „materie" și „energie" sugerează că inclusiv în faza scientistă a adolescenței sale viitorul filosof era atras de concepte fizice (forță, energie) a căror origine se află în gîndirea mitică. Substanța magică nu este legată în mod specific de o anumită ființă (zeu, demon, om, vrăjitor, animal, plantă) sau de un anumit obiect neînsuflețit. Ea se comportă mai degrabă ca o *sarcină magică*, ce se transmite și încarcă o ființă, un lucru sau un loc, asemeni unei sarcini electrice. În termenii lui Cassirer, care din nou se relevă a fi fost o sursă de inspirație pentru Blaga, *mana* desemnează „accentul particular pe care conștiința magică și mitică îl pune asupra obiectelor", locurilor și momentelor, permițînd descompunerea întregului în două sfere, una semnificativă, sacră, alta derizorie, profană[166].

Legile după care are loc distribuția sau contaminarea magică nu sînt fizice și raționale, ci psihoide și iraționale. În sistematizarea acestor reguli, Blaga apelează nu atît la Frazer[167], cît la Mauss și Hubert, care la rîndul lor dezvoltau idei ale lui Tylor[168]. Astfel, filosoful român consideră că sarcina magică poate fi transmisă după următoarele reguli: a) contiguitate („de la purtătorul sarcinii magice asupra obiectelor cu care acesta are un contact, fie în

spațiu, fie în timp"); b) analogie („de la un purtător sarcina magică se poate transmite, de la sine, fără de altă intervenție, asupra altor obiecte *asemănătoare* cu purtătorul"); c) contrast („de la un purtător sarcina magică poate să se transmită asupra unui lucru, care sub anume raport se găsește în contrast cu purtătorul")[169]. Alte proprietăți paradoxale ale esenței magice (nu se alterează în timp, se transmite la orice distanță, nu se divide ci rămîne întreagă în fragmente ale obiectului contaminat, nu scade în cel care o emite, nu dispare prin dispersie, ci prin anulare, adică printr-o contraputere magică etc.)[170] vor fi exemplificate de Blaga prin amintiri din propria copilărie și din propriul mediu etnografic, alese în așa fel încît să se intercaleze în bogata serie de mostre procurate de literatura etnologică mondială.

Sarcina magică, esență „nici propriu-zis fizică, nici propriu-zis psihică", poate fi dirijată în mod voluntar de către oameni cu puteri speciale, cum sînt șamanul, magul, vrăjitorul etc.[171] Satul lui Blaga este populat de astfel de persoane oculte și temute, trăind în marginea societății. Lelia Rugescu amintește, din povestirile mamei sale, de țiganca vrăjitoare la care Ana Blaga a făcut apel pentru a vindeca glaucomul Leliei. Îngînînd „cuvinte cabalistice", bătrîna jertfește o găină neagră, ia obol un ban de argint, face să apară un vierme alb într-un borcan cu apă, cere un al doilea ban de argint și face să dispară viermele[172]. „Farmecul" se încadrează în ceea ce Frazer numește magie homeopatică, mizînd pe similitudinea între albeața de pe ochi și viermele din borcan. Materializată într-un animal emisar, boala este evacuată la modul concret din cel bolnav[173]. Ritul, și întreaga gîndire magică subiacentă lui, face parte din inconștientul cultural refulat al satului, Ana Blaga cerînd performarea vrăjii pe ascuns de soțul ei, garant nu numai al dreptei credințe ci și al luciditătii, și reproșîndu-și-o apoi la moartea Leliei.

Din aceeași „familie" cu vrăjitorul, dar cu funcție opusă, este vîrcolacul. Înainte să fie satanizați de creștinism, vîrcolacii[174] constituiau o tagmă de vrăjitori buni care, în transă extatică,

metamorfozați în animale, luptau cu vrăjitorii răi pentru fertilitatea (mana) recoltelor[175]. O asemenea „vedenie" ce bîntuie *satul-idee* al lui Blaga este Găman, „de care ne temeam ca de-o ființă cu legături prin tărîmuri demonice". Dîndu-se de trei peste cap printre morminte, „ciudatul sătean" se transformă într-un om cu cap de cîine, capabil să sece șuvița de apă a izvoarelor. Fără să mai facă diferența între vrăjitori răi și vrăjitori buni, copilul știe că trebuie să pună la poarta casei „frunză mîntuitoare de leuștean/ să apăr de strigoi/ laptele și ugerul vacilor" (*Cîntare pentru trecut*). Vîrcolacul lui Blaga se încadrează în cazurile folclorice de licantropie, în care Tylor vede o supraviețuire a credinței animiste asupra capacității sufletului de a intra într-un corp animal[176]. Fascinat de astfel de personaje oculte, capabile să transmigreze în alte identități, Blaga își va reaminti de Găman în dramele *Zamolxe* și *Meșterul Manole*, unde personajul nu mai este, ce e drept, un vrăjitor licantrop, dar a rămas în contact cu forțele adîncului, cu Dionysos nocturn, cu *mana*, trecînd noaptea prin crize de posesie.

În mod semnificativ, pentru Blaga prototipul acestor *personalități mana*[177] este mama sa. Fără să fie o vrăjitoare în sensul concret al cuvîntului, Ana Blaga are în *Hronic* o figură copleșitoare, ce reflectă nu atît persoana ei reală, cît *imago*-ul idealizat pe care memorialistul și l-a format despre ea[178]. Micul Lucian o investește cu o atotputernicie magică, reflectînd prin aceasta starea de fuziune caracterială în care copilul percepea lumea ecstatic, nu prin sine însuși, ci prin intermediere maternă. Mama este resimțită drept punctul în funcție de care se organizează întreg universul: „Ființă impersonală, fără gînd întors asupra ei însăși, stăpînită numai de sacrul egoism al familiei, Mama era substanța activă în jurul căreia luau înfățișare palpabilă toate rînduielile vieții noastre". Într-o poezie tîrzie, *Părinții*, Blaga recunoaște în părinți rădăcinile „prin cari ne prelungim pe subt pămînt" și ne conectăm la centrul lumii și al sinelui.

Trăsătura fundamentală prin care Blaga simte nevoia să-și caracterizeze mama este arhaicitatea, amintirile materne trimițîndu-l înapoi spre straturile cele mai primitive ale propriului psihism. Rememorîndu-și copilăria, el pare a desfășura o expediție în Hades, spre marea zeiță chtoniană, care are putere de viață și de moarte asupra ființelor și ține în stăpînire semințele, adică tiparele naturii, ale cosmosului. Recunoscînd fascinația de *numinosum* pe care chipul matern îl exercită asupra sa, scriitorul îl ridică la demnitatea de strămoș mitic tutelar, de *mumă*: „Mama era o ființă primară. *Eine Urmutter*, cum îi spuneam eu mai tîrziu, făcînd uz de-un cuvînt nemțesc, ce mi se părea că i-ar cuprinde chipul și prin care o proiectam în arhaic. Fără multă școală, cu instincte materne și feminine preistorice. Preistorice în sensul deplinătății vitale, grele, masive". Lelia Rugescu, în bună măsură influențată de viziunea unchiului ei, își amintește și ea de Ana Blaga ca de „o ființă arhaică: astfel le văd eu pe străbunele noastre, dace"[179].

Blaga își proiectează mama pe fundalul unei culturi primitive, care corespunde propriului său orizont din prima copilărie. Dacă tatăl va fi conjugat cu o viziune religioasă mai degrabă rațională, mama este așezată în cadrele unei viziuni precreștine, păgîne, de esență șamanică. „Nu avea Mama cunoștințe folclorice deosebit de bogate, dar ea trăia aievea într-o lume croită pe măsura celei folclorice. Existență încadrată în zarea magiei. [...] S-ar putea adăuga, că Mama suferea de o religiozitate cu adiacențe folclorice și superstițioase, ce n-o îndruma spre naos și altar. Chiar în graiul ei de toate zilele se amesteca, plină de aluzii, șoapte, exclamații și formule arhaice, o magie de aspecte pitorești, pe care ființa ei o acumula din obștescul văzduh". Atmosfera de basm, încărcată de superstiții și eresuri, în care trăia Ana Blaga (portret de altfel discutabil, fiind mai degrabă vorba de o proiecție a micului Lucian) venea în întîmpinarea nevoii de imagini fantastice a copilului. Descîntecele, vrăjile și poveștile mamei constituiau un adevărat ecran pe care puteau fi vizionate și raționalizate intuițiile preverbale. Propria conformație psihică, și

nu pur și simplu copilăria petrecută într-un sat tradițional românesc, este cea care l-a făcut pe viitorul scriitor receptiv cu precădere la aspectele magice ale culturii folclorice rurale.

Prima reprezentare a lumii pe care și-o formează micul Lucian este catalizată de mamă în termenii unui animism magic[180]. Universul folcloric al mamei este, în limbajul lui Lucien Lévy-Bruhl, un univers al participării mistice. Omul se inserează empatetic în natură, percepîndu-i fluxurile de energie. Sacrul se manifestă prin cratofanii, prin forțe și stihii de natură pneumatică. Mama se mișcă într-o „lume străbătută de puteri misterioase", pe care le controlează prin vibrațiile propriei făpturi. Ea este o vrăjitoare care supune elementele prin intensitatea dorinței și a voinței sale. În ziua în care un incendiu arde o parte din sat, își amintește Blaga, „vedeam pe Mama, puternică, deasupra, înfruntînd elementele [...] În mijlocul primejdiei, s-a ridicat în mine, în acea zi, credința că Mama va învinge totdeauna și-n toate împrejurările elementele vrăjmașe nouă și așezărilor noastre".

Controlul focului este unul din atributele șamanului[181], Mama amintind de o altă figură ce „a dat mult de lucru tălmăcitorilor din sat": omul care se transformă și călătorește sub aspectul unei roți de foc. Nu mai puțin impresionantă este puterea solomonarului de a dirija ploile, pe care Blaga, asemeni lui Creangă, i-o atribuie mamei sale: „«Mamă, vine ploaia!» strigam eu. Mama adăsta în ușa șurii și ridica privirea: «Ad-o, Doamne, ad-o!». Era în chemarea aceasta, ridicată din urmă din alt veac, un ton stăruitor de invocare păgînă, un accent de descîntec, irezistibil, că mă miram, cum puterea ascunsă în miezul norilor se mai împotrivea".

„Cu talentul ei de fabulație"[182], Ana Blaga îi formează micului Lucian sensibilitatea pentru lumea fantasmatică și îi oferă instrumentele de interpretare a ei în registru magic. Responsabilă involuntar de întîrzierea nașterii ca persoană a copilului în lumea de aici, ea este resimțită de băiat ca o inițiatoare în secretele lumii de dincolo. Prin intermediul basmelor povestite de ea, Lucian

capătă o reprezentare imaginară pentru acel ținut al nimănui în care a fost sechestrat în anii de tăcere ai primei copilării. Basmul pe care îl ascultă în mod obsesiv este construit pe tema călătoriei pe Celălalt Tărîm: „Nu știa Mama prea multe, dar nimerea fără greș tonul lumii ireale, încît chiar glasul ei mi se părea că vine dintr-o a patra dimensiune a spațiului. La dorința mea ea îmi repeta adesea o poveste, ce aducea cu: «Tinerețe fără bătrînețe». [...] De fiecare dată povestea mă tulbura în toată ființa. Mă tulbura basmul pentru dulcea amărăciune cu care vorbea despre zările fericirii, dar și pentru simțămîntul ametitor, ce-mi da, cu privire la încălecarea timpurilor, ce stăpînesc lumea cu tărîmurile ei".

Știm astăzi că basmele fantastice, cum le numește V. I. Propp, își trag sursa din tradiții șamanice[183]. Ele narează, într-un registru popular puternic stilizat, ceea ce la origine reprezenta o experiență psihologică de limită: transa extatică în cadrul căreia șamanul călătorește, în stare decorporalizată, pe tărîmul lumii de dincolo. Protagonistul basmului îndrăgit de Lucian găsește în pămînt un craniu, pe care îl invită în glumă la masă și care la rîndul lui îl poftește să viziteze celălalt tărîm. După trei zile petrecute în ținuturi feerice, unde domnește lumina, fericirea și uitarea, flăcăul se întoarce acasă, constatînd că aici se scurseseră între timp trei sute de ani. O slujbă ținută de un preot îl dezleagă din existența lui întîrziată, transformîndu-i trupul în cenușă.

George Dumézil a studiat schema acestor călătorii șamanice în legendele nordice, iar Mircea Eliade o regăsește la celți și la traci, precum și la cîteva din popoarele asiatice migratoare, în special la slavi și fino-ugrici, care au venit în contact cu folclorul nostru[184]. „Musafirul" este un duh aliat invocat, involuntar, prin intermediul craniului găsit în pămînt[185], ce îl instruiește pe neofit în timpul extazului, îndrumîndu-l în *alius orbi*, comprimarea timpului fiind o senzație specifică pentru experiența catabasisului. „Dulcea amărărciune" a basmului traduce pentru viitorul scriitor stările de pierdere de sine în care, la „invitația" surorii moarte, regresează pînă la stadiul letal al nenăscutului. „Simțămîntul ame-

țitor" de „încălecare a timpurilor" exprimă același conținut ca și celebra intuiție pe care Lucian o are asupra condiției thanatice: „Mort trebuie să fie ca și viu. E așa că nici nu știi că ești mort. Noi bunăoară stăm aici în cerc și vorbim, dar poate că sîntem morți, numai că nu ne dăm seama"[186].

Mama este centrul unui microunivers alveolar, care iradiază concentric dinspre vatra familiei spre zările „lumii largi". Pentru gîndirea magică și mitică, din care își revendică Blaga viziunea infantilă asupra universului, spațiul nu este nici omogen și nici izotrop[187]. El se organizează în funcție de anumite puncte de energie, care alcătuiesc centre benefice sau malefice pentru om. Casa părintească reprezintă o incintă magică protectoare, de unde mama a exorcizat duhurile rele ce amenință familia. Ceea ce vine din afara acestui cerc magic, cum este cîinele turbat, aduce nenorocire și moarte. Copiii sînt feriți de pericole cîtă vreme rămîn sub „scutul matern" și nu se lasă atrași de spiritele unor locuri străine, cum este duhul din bulboana morii. Asemeni unui zeu lar, întrupare a „duhurilor strămoșești", spiritul mamei îl susține simbolic pe copil în „războaiele" purtate de acesta cu prietenii de joacă.

Pornind din *omphalos*-ul casei părintești, geografia se organizează după geodezicele puterii magice. Așezată în centrul de gravitație, Mama cheamă ploaia deasupra grădinii, îndepărtează focul de șura familiei, veghează asupra elementelor. Spațiul cuprins sub „umbrela" energetică maternă alcătuiește un cosmos ordonat și cognoscibil. Acesta este satul, sau ceea ce Blaga numește *satul-idee*. Trăsătura esențială a satului blagian este organicitatea, simbioza perfectă cu mediul, ce derivă din investirea lui cu valorile sinelui matern. Lancrămul din *Hronic* este un sat matriarhal, construit în jurul Mumei. Cultura populară își extrage seva, susține prin intropatie autorul *Spațiului mioritic*, din acest „centru generator, binecuvîntat și rodnic ca stratul mumelor". Blaga așază arhetipurile materne în vatra stilistică a satului, astfel încît materocentrismul său se regăsește în cosmocentrismul

așezărilor rurale: „«Satul-idee" este satul care se socotește pe sine însuși «centrul-lumii», și care trăiește în orizonturi cosmice, prelungindu-se în mit. [...] Satul nostru reprezintă o așezare situată și crescută organic într-o lume totală"[188]. Din cercul miraculos al satului, copilul (în sensul generic dat de Blaga propriei copilării) are „experiența vie a lumii ca totalitate", deoarece sufletul său se conectează la *anima mundi* și trăiește sentimentul participării la întregul cosmic.

Extensiune a casei părintești, satul este un microunivers autarhic[189]. Înainte ca Mircea Eliade să fi dezvoltat conceptul de *axis mundi*[190], Blaga așază satul-idee pe verticala ce unește nivelurile cosmice, cel terestru de cel celest și de cel infernal: „Vedeam satul așezat înadins în jurul bisericii și al cimitirului, adică în jurul lui Dumnezeu și al morților. Această împrejurare, care numai tîrziu de tot mi s-a părut foarte semnificativă, ținea oarecum isonul întregei vieți, ce se desfășura în preajma mea. Împrejurarea era ca un ton, mai adînc, ce împrumuta totului o nuanță de necesar mister"[191]. Cosmografia satului are o dimensiune *psihoidă*, deoarece ipostaziază stratigrafia psihică a micului Lucian[192]. La fel cu „turnul" construit de Jung ca expresie a interiorității sale[193], satul blagian încadrat vertical între cimitir și biserică poate fi privit ca o imagine a conștiinței scriitorului cuprinsă între inconștientul matern și supraeul patern.

Cimitirul este ținutul adînc scufundat din inconștientul arhaic unde este înmormîntată Lelia. Dacă vrea să-și regăsească sora moartă, Lucian trebuie să coboare printr-un sorb ce răspunde „de-a dreptul în iad", sau pur și simplu să se lase înghițit de vîrtejurile din bolboaca morii, ce „își cereau jertfa aproape în fiecare vară". La rîndul lor, morții urcă la suprafață prin rădăcinile copacilor. Scena cu fetița care ghicește caracterul celui îngropat după gustul prunelor crescute pe mormînt[194] este o metaforă prin care Blaga descrie felul în care senzațiile activează sinestezic din inconștient amintirea unui dispărut. Comentînd înecul unui prieten în vîrtejurile de la moară, Lucian se lasă să alunece în „tăcerile cele mai de

jos" și prin această regresie el săvîrșește o mică *nekya*, o invocare a morților. Comentariul halucinat pe care îl face cu această ocazie asupra postexistenței pare a-i fi dictat, în stare de mediumnitate, de către o ființă moartă, care îl ia în posesie din adîncuri. Atracția nivelului infernal, simbolizînd inconștientul primitiv, va fi contrabalansată de tentația nivelului celest, simbolizînd supraeul rațional, al cărui „preot" este Isidor Blaga.

Satul constituie orizontul universului locuibil și cognoscibil: „De jur împrejur, la capătul vederii, era pentru mine o margine, marginea lumii". Dincolo de pragul acesta magic, în afara puterii mamei, care menține lumea în „normalitate", se întinde necunoscutul fabulos. Natura aflată dincolo de zarea copilului iese din normele cotidianului și intră în cele ale fantasticului. *Dincolo* se află împărăția *puterilor* străine, care domnesc stihial. Rîpile roșii („formațiuni geologice bizare ca o arhitectură de poveste, sau ca o așezare de temple egiptene, cu columne de cremene și foc") sînt locuite de un căpcăun, „care se ținea departe și stătea oarecum la pîndă la marginea lumii". Din „lumea de dincolo" provin fenomene ciudate și înspăimîntătoare, cum sînt „negurile, aspre și reci" de pe Mureș, sau „fulgerele, ce lucesc uneori în zarea nordului, neurmate de nici un tunet" dinspre Apuseni. Imaginea copilului așezat în centrul luminos al satului, împrejurul căruia se întinde misterul („povestea"), sugerează sfera firavă a eului infantil înconjurată de întinderile incomensurabile ale necunoscutului exterior și interior, la care mama îl racordează magic.

Empatia maternă deschide realitatea empirică spre suprarealitatea spirituală: „Satul era astfel situat în centrul existenței și se prelungea prin geografia sa de-a dreptul în mitologie și în metafizică. Acestea alcătuiau pervazul natural și de la sine înțeles al satului"[195]. Conceptele cele mai cunoscute prin care antropologia începutului de secol definea percepțiile „primitive" erau cele de animism (E. Tylor) și de participare mistică (L. Lévy-Bruhl). Blaga își modelează amintirile în așa fel încît acestea să cadă exact peste o viziune animistă a lumii. Fulgerele fără tunet speci-

fice verilor transilvane sînt „săgeți de foc ale vîlvelor". „Focuri pe comori", vîlvele sînt ridicate de mamă de la rangul de divinități chtoniene ce păzesc minele la cel de divinități atmosferice: „Mama îmi spunea însă că în Munții Apuseni ar mai fi o țară: Țara Vîlvelor. Și că între aceste vîlve se stîrnesc cîteodată bătălii după chipul și asemănarea furtunilor"[196].

În viziunea șamanică, duhurile locuiesc adesea în izvoare sau albii de apă, putînd fi chemate cu ajutorul unor instrumente sonore speciale (*bull-roarers*). În amintirile lui Blaga, rîul Sebeș este vegheat de căpcăunul de la Rîpile Roșii, în bolboaca de la Moară locuiesc monștri acvatici care, asemeni dragonului ucis de Perseu pentru a o salva pe Andromeda, „își cereau jertfa aproape în fiecare vară"[197], iar în iezerul de la Șurianu se afla un „cuib de bălaur", din care descinde o semințe de tritoni înzestrați cu „daruri miraculoase, proprii altor ere"[198]. Duhurilor apelor li se opune duhul secetei, care seacă izvoarele și alungă norii de ploaie: „Seceta dură toată vara. Le-a fost sortit atunci și fîntînilor să se usuce. Un duh rău, subpămîntean, le sugea pe dedesubt, pentru ca în prundul lor să nu mai rămînă decît uscăciune, broaște și blestem".

Vîrfurile muntoase ce străjuiesc orizontul de la miazănoapte al satului sînt „două zeități", iar „Masa Jidovului", formațiune geologică semănînd cu o masă gigantică, este o rămășiță din isprăvile tectonice ale rasei de uriași ce a populat odată pămîntul. Tot o semințe de făpturi mitologice sînt și „gușații", locuitori ai satului Săsciori. „Oameni diformi, cu gușile atîrnînd uneori pînă la burtă", gușații sînt în ochii copilului niște căpcăuni, supraviețuitori ai aceleiași epoci fabuloase ca și uriașii[199]. Poetul va relua imaginea lor monstruoasă, punînd-o în antiteză cu sveltețea de fecioară a ulcioarelor făcute de ei, în poezia *Olarii*: „De veacuri ei își au aici lăcașul, de la începutul / cel dintîi, grotești și tîmpi, gușații fără grai./ Olari ei sînt, sortiți să-nmoaie și să coacă lutul./ Ca niște zmei întîrziați și blînzi/ cu fețe prelungite în cimpoaie,/ arhaici inși, își poartă pe sub plai/ un vis fragil prin zilele greoaie".

Animate sînt și ființele de rînd sau obiectele comune, care fac parte din universul casnic. În virtutea corespondenței magice dintre părțile naturii, a legii simpatiei universale, soarta omului se răsfrînge asupra unui întreg lot de lucruri și făpturi din mediul înconjurător, într-o corespondență biunivocă. Castanul din grădina casei este locuit de un „duh legat în chip misterios de destinul casei și al familiei (castanul avea să se stingă de altfel, mai tîrziu, tocmai în anul cînd murea și Tata)"[200]. Mai mult decît un zeu lar, protector al vetrei, castanul este mai degrabă un dublu dendromorf al tatălui, din a cărui vitalitate se împărtășește. Tot un dublu, zoomorf de astă dată, al tatălui, este și cîinele Nero, a cărui moarte, imediat după stingerea din viață a lui Isidor Blaga, este resimțită de Lucian ca un „simbol al procesului de destrămare în care intra, fără oprire, gospodăria noastră"[201]. Copacul totemic pe care poetul și-l imaginează pentru sine însuși este *Gorunul*, în a cărui eternitate vegetală omul își citește empatetic propria moarte, la fel cum, într-un exemplu adesea citat de antropologia începutului de secol, și de Blaga însuși, indienii bororo sînt totemic identici cu papagalii roșii.

Un animal cu o sarcină magică de sens negativ față de cîinele casei este cucul. Acesta are o influență nefastă asupra *manei* umane, inhibînd creșterea copiilor pe care îi „scuipă". În cuvintele în doi peri ale lui Isidor Blaga despre cuc transpar vechi credințe legate de această pasăre[202], dintre care Blaga le scoate în evidență în special pe cele șamanice. Pasăre malefică, cucul face să turbeze vitele sau îl asistă pe șaman în timpul incantațiilor sau la resuscitarea morților, iar la noi, în Banat, „se crede că vacile și oile care fată în timpul cînd cîntă cucul, se deoache și pierd mana. De aceea trebuiesc «răscucăite»"[203]. Valorizînd lumea printr-o asemenea prismă, micul Lucian este cuprins de o teroare panică la vederea unui cuc: „Da, era limpede: se apropia. Urmăream cu respirația tăiată cîntecul înfricoșătoarei păsări, ce putea să-mi reteze creșterea în lungul drumului și să mă lase pitic în calea vieții. Din pom în pom, cucul venea adus de gîndul rău. Acum îi deslușeam

și zborul. Inima îmi tropotea pe drumul, fără apropieri și fără depărtări, al sîngelui. Apoi un trosnet de crengi uscate chiar deasupra noastră. Și dintr-o dată: «cu-cu! cu-cu!». Tocmai în pomul nostru. Cu un țipăt sălbatic de spaimă, mă aruncai peste Tata". Oricît ar părea de infantilă spaima băiatului, nu este inutil a aminti că experiențe asemănătoare trăiesc și adulții ce se inițiază în șamanism, pe măsură ce li se dezvoltă o nouă sensibilitate față de fenomenele invizibile[204].

Sub influența interpretărilor folclorice pe care i le oferă părinții, copilul personifică fiecare element, formă de relief, obiect sau făptură ieșită din comun, care inspiră curiozitate, respect sau teamă[205]. Teoria lui Lévy-Bruhl în privința demonizării de către omul primitiv a fenomenelor insolite poate fi perfect ilustrată prin întîmplarea cu *întunericul* ce ia în posesie casa lui Vasile. „Pe un ton ce-l apucă țăranii cînd vorbesc despre lucrurile oculte, el îmi împărtăși că ai lui sînt plecați de-acasă, și că în tinda lor se petrec lucruri necurate. Încercai cu o încruntare din sprîncene să-mi redobîndesc luciditatea, pe care mi-o submina glasul lui Vasile, și cerui amănunte. Vasile îmi arăta că în tinda lor s-a lăsat o beznă cum de obicei nu este la acest ceas în alte zile, de unde încheierea că diavolul s-a ascuns în încăperea aceea, alungat de clopotele duminicii". Utilizînd conceptele filosofice ale lui Blaga, se poate spune că umbra din mijlocul casei a fost încărcată cu o *sarcină magică*. În termenii lui Frobenius, ar fi vorba de o proiecție magică a unui material sufletesc, de un transfer spontan al unei reprezentări angoasante din planul (inconștient al) sufletului în planul conștiinței senzoriale[206].

Irupția necunoscutului în mediul cotidian face ca atitudinile normale să devină insuficiente. După ce încearcă, o clipă, să „rearanjeze" logic sensul întîmplărilor narate de Vasile, Lucian revine la categoriile gîndirii magice. Pentru a exorciza casa, el recurge la gesturi apotropaice, descoperite spontan, în acord cu intuiția forței pneumatice, de tip *mana*, ce animă întreaga lume. Filosoful de mai tîrziu va arăta că o sarcină magică poate să dis-

pară „printr-un act de anulare provenit din partea unei contraputeri sau a unei contrasubstanțe magice"[207]. Tot așa, băieții simt că, pentru a alunga duhul necurat, trebuie să-și activeze puterea propriului spirit, intrînd într-o stare de surexcitație belică: „A pus mîna, fiecare pe ce-a putut, și am purces cu furci, toiege, căldări, vătraie, răsteie, ca să dăm în front compact năvală în ograda lui Vasile, cu un iureș de trib din dumbrăvile negre ale Africii. Zeci de brațe s-au ridicat și au izbit cu toată puterea în ușa, în dosul căreia bănuiam ascuns duhul beznei. Loviturile erau însoțite de strigăte nearticulate și de asurzitoare zgomote de metal. Buzduganul năzdrăvan nu-l vedeam, dar îl simțeam lucrînd printre noi".

Este cunoscut rolul decompresiv al strigătelor în stările de angoasă; aici este vorba însă de ceva mai mult, de o potențare războinică a puterii interioare. În această joacă infantilă se schițează un comportament magic ce se încadrează într-un scenariu ritual mai amplu, de care Blaga, memorialistul cu lecturi antropologice, nu este străin. Gesticulația copiilor amintește de ritul orgiastic prin care luptătorii primitivi, dansînd în jurul totemului, invocă în ajutor duhurile protectoare. Eroii din războiul Troiei se transformă în adevărate stihii distrugătoare atunci cînd zeii le insuflă *menos*, „ardoare războinică". Luat în posesie de *furor*, războinicul nordic devine un *berserkir*, oștas al lui Odin, căruia nimic nu i se poate opune. „Se iscase în noi, povestește Blaga, ca o magică furie, ca o sacră beție, ce ne da îndrăzneala de necrezut de a înfrunta nevăzutul și de a grăbi deznodămîntul"[208]. Strigătele nearticulate scoase de copii sînt izbucniri pure de forță care, împreună cu zgomotul asurzitor de metale, sperie duhurile vrăjmașe[209]. Ideea de participare mistică, subiacentă în descrierea stării de posesie războinică, va constitui intuiția nucleară pe care Blaga va dezvolta atît un comportament poetic (entuziasmul dionisiac), cît și un concept filosofic (*daimonion*).

Micul Lucian simte bîntuind prin obiecte și făpturi o forță misterioasă, care îl sperie și-l atrage în același timp. O altă epifanie a necuratului este un cărăbuș care iese miraculos prin pereții

cutiei în care îl închisese „ucenicul vrăjitor". „Căci se întîmplase ceva: un cărăbuș ieșise pe unde nu se putea ieși, și se făcu nevăzut! În timp ce mă rugam sub brad, simt mișcînd ceva pe la ceafă, apoi pe păr. Pun mîna: cărăbușul! L-am azvîrlit cît colo și am luat-o la goană. Mi-o făcuse deci diavolul din nou. Se înființase ca să-mi arate cît de puțin îi păsa Măriei Sale de rugăciunile mele!" Puterea nefirească ce îl animă pe cărăbuș este desigur o fantasmă pe care copilul o proiectează în afara sa, în cel mai autentic spirit „paideumatic". De altfel, este la fel de evidentă prelucrarea pe care omul matur o induce imaginii, creînd impresia că micul Lucian l-ar fi citit deja pe Goethe. Cărăbușul este gîndit, asemeni cîinelui din *Faust*, ca o întruchipare zoomorfă a lui Mefisto, ce îl îmbie încă de copil pe viitorul poet la pactul cu demonul creației.

Teama de stafii și locuri bîntuite îl va încerca pe Blaga și în anii petrecuți la școala din Brașov, unde viitorul poet, trecînd pe lîngă un cavou, aude „ca un zăvor de coșciug, ce se deschidea, și-un clinchet de candele atinse de cineva în mers nevăzut". „Un fior mă îmbrăca rece, mărturisește memorialistul, de cîte ori o luam pe lîngă cimitir, pe întuneric. Îmi închipuiam că statuia de brumă fosforescentă a lui Andrei Mureșanu ar fi putut să mă cuprindă o dată cu brațele, pe la spate, și o senzație de atingere sepulcrală cu lumea de dincolo își făcea pîrtie pe șira spinării mele". În ciuda atmosferei gotice pe care o capătă fantasticul în mediul burgului săsesc de sub Tîmpa, obsesiile lui Lucian sînt aceleași. Statuia care prinde viață, sau spectrele care ies din cavouri, sînt imagini în care băiatul își materializează o componentă refulată, și anume personalitatea feminină a primei copilării. Sora moartă din el bîntuie la marginile conștiinței diurne și prinde consistență în stările crepusculare, de scădere a pragului lucidității[210].

Spaima de fenomenele de mediumnitate și posedare ar putea fi și cauza profundă a ipohondriei lui Blaga, care, în spirit magic, resimte bacilii bolii sub aspectul de duhuri malefice. La fel ca în cazul vrăjii împotriva albeții făcute de țiganca chemată

de Ana Blaga, și aici Cassirer ar susține că, spre deosebire de gîndirea științifică, gîndirea mitică nu utilizează concepte și categorii abstracte, universale, ci imagini și noțiuni concrete, singulare. În loc să-și propună să extragă legea generală și esența ideală din fenomene, primitivul mai degrabă reifică forțele, calitățile sau ideile abstracte, materializîndu-le în substanțe magice. Din perspectiva mitică, boala este provocată de un duh, o putere sau o substanță străină ce a pătruns în bolnav[211]. Pentru a ilustra o asemenea viziune, și în acord cu propriile fobii, Blaga recurge din inventarul de amintiri infantile la o altă întîmplare, pe care o orientează în sensul dorit. Este vorba de exclamația unei bătrîne care, îngrijind o mușcătură provocată de un cîine turbat, susține că ar fi văzut „căței mici în rană". Explicația „vorbelor aiurite" ale bătrînei s-ar putea să fie mult mai simplă[212], dar Blaga le ridică la demnitatea de mostră pentru creativitatea mitică a gîndirii rural infantile: „Am asistat astfel la nașterea unui mit al turbării. Femeia aceea vedea aievea niște căței cari aveau să crească în copil, și de care acesta urma să turbeze mai tîrziu. Nu este această imagine a cîinelui, care contaminează cu căței pe cel mușcat, cel puțin tot atît de impresionantă ca a fiarei apocaliptice? Experiența inevitabilului și toată panica primară a omului, care se vede pierdut, și-a găsit întruchiparea fulgerătoare, în această viziune"[213]. Cîinele turbat, opus lui Nero, cîinele credincios al familiei, ajunge să-l întrupeze de astă dată pe diavol în ipostaza lui eschatologică, de Antihrist, fiind o personificare a umbrei înseși a scriitorului, a celor mai adînci spaime de desființare și neant ce-i amenință eul.

„A vedea aievea" ceea ce nu există în viața cotidiană este sarcina și privilegiul gîndirii magice. Prin prisma aceasta miraculoasă, satul profan se încarcă de o sarcină sacră, iar suprarealitatea coboară asupra realității. „Satul era pentru mine o zonă de minunate interferențe: aci realitatea, cu temeiurile ei palpabile, se întîlnea cu povestea și cu mitologia biblică, ce-și aveau și ele certitudinile lor. Îngerii și Tartarul dracilor, cu puii săi negri, erau pentru mine ființe, ce populau însăși lumea satului. Trăiam palpi-

tînd, și cu răsuflarea oprită cînd de mirare, cînd de spaimă, în mijlocul acestei lumi". Din intimitatea magică a cotidianului cu fabulosul va lua naștere concepția blagiană asupra sofianicului. Împrumutat de la marii teologi ruși ai începutului de secol, Soloviov, Florenski sau Bulgakov, conceptul transcendenței care coboară rememorează pentru filosof credința copilului că „noaptea stelele coboară pînă aproape în sat, participînd într-un fel la viața oamenilor și ascultîndu-le răsuflarea"[214].

Imaginea pămîntului care se atinge cu cerul, înțeleasă ca o conjuncție a contrariilor, a lumii conștiente cu sfera fantasmelor inconștientului colectiv, va reveni adesea în opera lui Blaga, în special atunci cînd aceasta se inspiră explicit din experiențele infantile. Copilăria este, într-un poem, vîrsta „cînd mă trînteam în pajiște pe spate/ cu ochii către bolta în senin,/ mă-nchipuiam întins cu foalele pe cer,/ lin/ răzimat pe coate" (*Din copilăria mea*), iar curcubeul din *Autoportret* este un pod între jos și sus, între concret și ideal. Metafora apei „din care curcubeul/ își bea frumusețea și neființa" regăsește imaginea animistă a triburilor birmaneze, pentru care curcubeul este un spirit care, după ce devorează sufletul cîte unei victime, coboară să bea apă dintr-un lac sau mare[215]. Poetul devorat de curcubeu călătorește pe acest drum magic către lumea cealaltă, a duhurilor morților.

O tentativă de comunicare cu sacrul este și „punerea la încercare" a cerului. Privind în sus, copilul are impresia că bolta cerească îl însoțește oriunde ar merge. Iluzia optică a deplasării cerului o dată cu observatorul servește în *Hronic* drept suport unei viziuni egocentrice. Copilul, la fel cu omul magic, se află pretutindeni în mijlocul universului, deoarece *puterea* sa este cea care dispune fibrele lumii sferice dimprejur[216]. Constatînd că bolta îl însoțește și pe prietenul său Adam, Lucian încearcă să soluționeze paradoxul magic printr-un experiment logic: cei doi *kapnobatai*[217] ar urma să pornească din același punct și să se îndepărteze pînă cînd cerul, care îi urmează pe amîndoi, va crăpa la mijloc. În această aparent simplă curiozitate de copil trăind în

orizont fabulos se ascunde o dorință secretă de a accede la sacru și a cîștiga putere. „Cheia" interpretării este oferită de Blaga însuși atunci cînd, în *Trilogia valorilor*, pomenește „credința că în anume zile privilegiate ale anului «se deschide cerul» și că prin deschizătură se revarsă un torent de har magic peste creaturile de jos". Mersul hipnotic cu ochii în sus are rolul de a scădea nivelul mental, pentru ca, în starea de semitransă autoindusă, copilul să vadă în tărîmul întredeschis al fantasmelor „nu numai cetele îngerești, dar și viitorul, adică catastifele, gelos păzite, în care este scrisă soarta"[218].

Intuiția scînteii divine interioare hrănește o credință obscură în nemurire. O ființă care a intrat în rezonanță cu harul este indestructibilă, moartea nu îi poate stinge *puterea*. La fel cu spațiul, nici timpul nu este omogen și uniform, destinul uman avînd segmente slabe și segmente dense[219]. Așa cum există locuri protectoare (vatra, casa, satul) și locuri periculoase (bulboana, rîpa, pădurea), la fel există momente bune și momente rele. Nenorocirea și moartea sînt provocate de „un ceas rău, o clipă de nebăgare de seamă sau pisma altor puteri". Ceasul sau „gîndul rău" îl aduce pe cîinele turbat, sau pe cucii cu scuipat vrăjit care ar putea „să încurce, cu zborul lor însuși, firul sorții între răsărit și apus". Ceasul bun, în schimb, aduce o împlinire sau o izbîndă, asigură reușita unei noi „isprăvi" pe care micul Lucian sau Blaga, scriitorul matur, a plănuit-o. În gîndirea magică șansa nu este niciodată întîmplătoare, ci depinde de configurația puterilor în raport cu individul[220]. Atunci cînd acesta știe să profite de momentul potrivit, *mana* se revarsă asupra lui, aducîndu-i invincibilitate și fericire.

Făpturile cuprinse de sarcina magică a ceasului bun devin niște „insule" stabile în fluxul „marii treceri", în timp ce făpturile prinse în vîrtejul acesteia sînt tîrîte inexorabil spre deriziune și moarte. Blaga extinde această intuiție asupra distincției sat / oraș, atribuindu-i primului sentimentul veșniciei parmenidiene, iar celui de-al doilea pe cel al curgerii heracliteene. „A trăi la oraș însem-

nează a trăi în cadrul fragmentar și în limitele impuse la fiecare pas de rînduielile civilizației. A trăi la sat însemnează a trăi în zariște cosmică și în conștiința unui destin emanat din veșnicie". Așezat în centrul lumii, integrat într-un „destin cosmic, într-un mers de viață totalitar, dincolo de al cărui orizont nu mai există nimic", satul real se deschide spre misterul cosmic și spre mit[221]. Atunci cînd sacrul se revarsă asupra sa din înalt, satul sofianic se imortalizează într-un „tablou transcendent".

Spațiul alveolar sau distrugător și timpul benefic sau malefic sînt categorii ale gîndirii magice, constituind substructura metrică a viziunii infantile și primitive despre lume. Pe baza omologiei dintre copilărie și ruralitatea arhaică, Blaga ipostaziază intuiția centralității magice a copilului în sentimentul de *axis mundi* pe care îl atribuie satului românesc. Satul este extensiunea matricei materne și de aceea, din punctul de vedere al individului creator, el se combină cu vîrsta adoptivă a copilăriei. „În cultura minoră insul creator adoptă o dată mai mult psihologia copilului, care de asemenea e universalitate nediferențiată. Viziunea despre spațiu, în cultura minoră, nu prea depășește, ca amploare, orizontul vizibil; satul, așezarea, cătunul, e centrul lumii, iar lumea e vizibilă aproape în întregime dintr-un loc; singur orizontul văzut se prelungește de-a dreptul în mitologie. Într-o cultură minoră viziunea despre timp nu prea depășește durata organică a unei vieți individuale; dincolo de acest orizont timpul e oarecum ceva suspendat sau ceva amorf".

Sentimentul de cosmocentrism și de atemporalitate a satului sînt prin urmare o expresie elaborată a trăirii empatetice a copilului, a stării de comuniune cosmică specifică sinelui nediferențiat. Pasivitatea „mioritică" a românului, retragerea din istorie și boicotul istoriei, teme pe care morfologia culturală a primei jumătăți a acestui secol le-a dezbătut pasional, se grefează în cazul lui Blaga pe propriile comportamente de profunzime, cu origine în reacțiile infantile. Considerațiile etnologice ale filosofului culturii sînt adesea generalizări libere din propria atitudine de viață, astfel încît pluralul *noi*, ce exprimă subiectul colectiv al satului,

trebuie citit de fapt ca un *eu*, expresie a personalității individuale a teoreticianului. „Dezamăgirea" (în sensul termenului francez de „desenchantement"), fragmentarea și unilateralitatea atribuite culturii majore trimit la structurile maturității trăite de scriitorul însuși, în timp ce vraja, totalitatea și multilateralitatea culturii minore trimit la structurile experienței sale infantile. De fiecare dată cînd este cuprins de nostalgia satului, Blaga exprimă în subliminar dorința de a evada din configurația eului matur și de a regresa spre complexul magic al sinelui infantil.

Adolescența socratică

Odată cu părăsirea satului natal și plecarea la școlile de la Sebeș și Brașov, Lucian trăiește o ruinare a modelului cosmologic magic. Ieșirea din sfera de protecție a mamei, schimbarea decorului și a mediului uman, dorința de a face față noilor cerințe formulate de școală îi impun un efort sporit de concentrare asupra realității. Insuficiente pentru a-i asigura integrarea în ritmul vieții citadine, categoriile magice sînt refulate de către eul diurn. Or, potențarea principiului realității în dauna celui al plăcerii fantasmatice se face prin reiterarea scenariului autonomizării eului de sinele infantil. Atunci cînd, așezat abuziv de fratele său în prima bancă a clasei întîi, Lucian este trimis de profesor în ultima bancă, în el renaște spaima de a nu fi recunoscut și acceptat ca persoană. Și, așa cum, în preajma vîrstei de patru ani, el a emers din mediul confuzional feminin (matern) prin descoperirea identității sale sexuale masculine, diferită de cea a surorii moarte, la fel el apelează acum la un model comportamental masculin (patern), și anume atitudinea intelectivă, ca mijloc de afirmare personală. Scenariul se va repeta apoi la școala din Brașov.

Mama și tatăl constituie ~~prin urmare~~ pentru Lucian polii a două modalități cognitive opuse. Cunoașterea de tip matern are în centru relația cu Misterul, cu întregul cosmic, și utilizează imaginile sincretic-magice. Cunoașterea de tip patern are în centru rela-

ția cu realitatea, folosind imagini analitice. În opoziție cu *Weltanschauung*-ul de superstiții folclorice al Anei Blaga, viziunea despre lume a lui Isidor Blaga este una rațională, cu ambiții filosofice. Deși hirotonisit preot, tatăl lui Lucian este un voltairian, cu aplecări științifice și inițiative tehnice, care „își îndeplinea sarcinile preoției pe care în cea mai mare parte le socotea emanate din credințe deșarte, ca un conștiincios adept al pravilei, dar oricum numai așa cum se putea fără de elanul unei adevărate convingeri". Descendent dintr-o familie luminată, Isidor nu găsise pentru aspirațiile sale culturale (format în școli nemțești, „îl pasiona literatura universală, dar și matematica", „citea pe Kant, Schopenhauer sau David Strauss", îi sfătuia pe săteni în probleme de tehnică agricolă și îmbunătățiri funciare) o rezolvare socială mai bună decît cariera preoțească. „Aleanul altor orizonturi" ce nu își găsea calea directă de manifestare îl condamna „să rămînă pînă la urmă un nemulțumit". Pasiunea pentru cunoaștere și lectură pe care el o transmite copiilor este impregnată de un sentiment al incomunicabilității (cititul ca o modalitate compensatorie de izolare de lume) și o anumită resemnare și pudoare afectivă nordică[222], ce se vor regăsi în comportamentul matur al autorului *Trilogiilor*. Preot onest, dar fără vocație, Isidor Blaga este un liber-cugetător, care îi induce micului Lucian o atitudine critic-pozitivistă în fața lumii, o luciditate ironică. Nici frustrările și nemulțumirile, nici boala care îl va doborî prematur, nu reușiseră să-i mortifice agerimea minții, caracterul vioi și apetitul de viață. Pentru Lucian, el este o figură tonică, ce înfruntă greutățile cu un umor socratic și invită, în ciuda retractilităților și ezitărilor de moment, la acțiune și afirmare de sine.

În lumina acidă a tatălui, viziunile superstițioase care alcătuiesc lumea magică a mamei se dizolvă rapid. Femeile familiei se feresc să practice în prezența lui riturile magiei populare (cum sînt farmecele împotriva albeții), nu atît din cauza confesiunii creștine a preotului, cît a poziției sale iluministe. Tonul glumeț al tatălui corodează iremediabil superstițiile în care trăiește micul

Lucian. Atunci cînd acesta se sperie de apropierea cucului malefic, care ar putea să-i inhibe creșterea, tatăl „rearanjează" imediat perspectiva, dezvăluind că povestea despre „scuipatul cucului" este bună „pentru copiii proști din vale, nu pentru copiii deștepți din deal"[223]. Interiorizînd tot mai mult modelul patern, Lucian ajunge, la Brașov, să denunțe singur viziunea ce i-a dominat copilăria „drept ceea ce era: adică drept mitologie. Ce caraghioasă mi se părea întîmplarea cu cărăbușul!".

Extraordinar de grăitoare este amintirea pe care Blaga nu „se îndură s-o lase nespusă" referitoare la accesul său de religiozitate de dinaintea pubertății. După cum s-a văzut, sentimentul religios „sporit de cele mai necontrolate excrescențe" care îl invadează în perioada de latență este o pseudomorfoză a trăirii magice a primei copilării. Refulat în varianta lui superstițioasă, fondul numinos revine cu aceeași forță covîrșitoare într-o nouă expresie „stilistică", cea creștină, determinînd în băiat adevărate crize de pietate și rugăciune, chiar de mistică „sălbatică", ce îl face să afirme că poate intra nepedepsit în altar deoarece „eu am legătură cu Dumnezeu, chiar eu pot fi Dumnezeu"[224]. Or, reacția prin care băiatul se ridică „împotriva unor atari sentimente și preocupări ce amenințau cu formele lor în devălmășie să-mi ia aerul de la gură ca o pădure prea deasă" este catalizată de lipsa de religiozitate a lui Isidor. Apostrofat de acesta că își face crucea pe ascuns, Lucian mărturisește că motivul sfielii este tatăl însuși: „Pe urmă am îngăimat: «Mi-e rușine de Tine!». Remarcasem pesemne că Tata nu se îndemna acasă, printre ai săi, niciodată la vreo rugăciune, necum la semnul crucii. Cum era să nu mă ascund după perdea, unde martor al meu era doar soarele ce răsărea!".

Întărit tot mai mult de nevoia de adaptare la realitate, eul rațional patern sfîrșește prin a refula sinele magic matern. Privindu-și copilăria prin prisma teoriei goetheene a celor „două suflete"[225], Blaga își amintește în legătură cu primii ani de școală la Sebeș: „Se deșteptase, ce-i drept, în mine un simț al datoriei care

nu ceda și cu care răzbeam. Nu mă speriau greutățile școlii, trebuia însă să înfrîng necurmat un urît fără nume, fără capăt și fără fund al săptămînilor. [...] Aveam două umbre, o umbră de zi, și-o umbră de noapte. Umbra de zi era a soarelui, umbra de noapte era a dorului". Dorul care îl „ține încleștat cu voluptate" de lumea maternă vine din ceea ce filosoful romantic C. G. Carus numea deja *sufletul inconștient*, în timp ce atracția către „celeștile limanuri" ale ideilor platoniciene aparține *sufletului conștient*[226]. Deși necesară, ruperea din sfera de atracție a primului este resimțită ca o decuplare de la principiul vitalității și plenitudinii existențiale, de unde „urîtul fără nume, fără capăt și fără fund" al vieții citadine.

Prin plecarea la oraș, Lucian descoperă că universul care pînă atunci se închidea alveolar în jurul său este mult mai larg decît puterea de proiecție animică a mamei. Două sînt disciplinele școlare pe care Blaga le recunoaște ca hotărîtoare în schimbarea perspectivei superstițioase cu una „naturalistă": geografia și astronomia. Geografia extinde sfera antropocentrică a satului la cea a globului terestru, iar astronomia o deschide spre infinitul astral. Expansiunea viziunii este solidară cu o creștere a sferei eului. „Astronomia îmi comunica realmente sentimentul unei creșteri personale, al unei treziri. În marginea ei îmi făceam singur speculațiile. Descoperii cărțile lui Flammarion. Perspective cosmice negîndite mi se deschideau. Lumea planetară și galatică deveneau pentru mine un mediu real, care îmi solicita la fiecare pas un efort de descurcare și în care palpitam cu ardoarea proprie vîrstei". Nu numai modelul cosmologic magic, ci și cel creștin, ce și l-a disputat într-o oarecare măsură pe copilul Blaga, sînt dizlocate de modelul Kant-Laplace. „Trezirea" de care vorbește memorialistul ține în sens opus „cutremurului" religios prin care a trecut Kierkegaard. Este o trezire a unui raționalism socratic, critica religiei făcută de Lucian amintind de argumentele prin care Xenofon lua în derîdere antropomorfismul mitologiei grecești[227]: „Mă întrebam uneori dacă Hristos s-a întrupat și pe planeta Marte. De unde, pînă atunci, mă frămîntasem încarcerat într-o viață inte-

rioară de natură religioasă dominată de mitologia biblică, acum îmi denunțam singur această mitologie, fără de ajutorul vreunei lecturi".

Spațiul și timpul perspectivei „naturaliste" devin infinite, omogene și indiferente. Contactul magic cu misterul existențial se întrerupe, Lucian simțind plecarea din sat ca pe o cădere din *pleroma* copilăriei și un exil. *Vatra* și *drumul* sînt, după cum au observat criticii[228], două metafore obsedante ale operei lui Blaga, prin care sînt puse în contrast intuiția centralității magice a copilăriei și sentimentul periferialității destinului adult[229]. Vasile Fanache a analizat metaforele spațio-temporale ale viziunii vîrstei adoptive a maturității, regrupîndu-le sub semnul drumului (umblet, pelerinaj, căutare, rătăcire etc.) și al trecerii (curgere, fluiditate heracliteană, timp ireversebil etc.)[230]. Dacă putem așeza copilăria lui Blaga sub emblema Hestiei, zeița maternă protectoare a vetrei, adolescența și maturitatea lui stau sub emblema lui Hermes, zeu al călătoriilor, ce îl umplea și pe Isidor Blaga cu „aleanul altor orizonturi".

Așa cum sinele magic este cuplat vîrstei adoptive a copilăriei și spațiului cosmocentric al satului, eul lucid este combinat cu vîrsta adoptivă a maturității și cu spațiul izotrop al orașului. Teoretizînd modul de viață citadin, Blaga recurge la aceeași generalizare nedisimulată din propria experiență: „Omul orașului, mai ales al orașului care poartă amprentele timpurilor moderne, trăiește în dimensiuni și stări tocmai opuse: în fragment, în relativitate, în concretul mecanic, într-o trează tristețe și într-o superficialitate lucidă. Impresiile omului de la oraș puse pe cîntar de precizie, îngheață, devenind mărimi de calcul; ele nu se amplifică prin raportare intuitivă la un cosmos, nu dobîndesc proporții și nu se rezolvă în urzeli mitice, ca impresiile omului de la sat"[231]. În termeni aproape bergsonieni, Blaga definește existența citadină ca fiind dominată de un principiu îngust al realității, ce atomizează și mortifică acele trăiri care, în mediu rural, se integrau într-o durată vitală continuă și într-o totalitate nedespicată.

Judecata afectivă nu întunecă însă judecata de valoare, Blaga recunoscînd că o cultură minoră nu poate să suplinească și nu trebuie să inhibe aspirația de întemeiere a unei culturi majore. Așa cum plecarea din sat este sfîșietoare, dar necesară, la fel spiritualitatea românească are sarcina de a dezvolta o cultură majoră care să o scoată din anistorismul celei minore și să o proiecteze în marea istorie universală. Soluția pe care o propune filosoful român este o cuplare a culturii rurale cu cea citadină, astfel încît cea de-a doua să o *sublimeze* și să o *monumentalizeze* pe cea dintîi[232]. Or, în însuși modul de punere a problemei se întrezărește ecuația esențială a creativității blagiene. Raportul sat/oraș traduce raportul dintre inconștientul și conștiința scriitorului, dintre intuițiile și amintirile sale infantil-magice, pe de o parte, și conținuturile activității sale cognitive raționale. Constatînd „înstrăinarea prea mare a omului de veșnica Mumă"[233] presupusă de cultura majoră, Blaga visează o redeschidere spre „centrul ei generator, binecuvîntat și rodnic ca stratul mumelor".

Prin ideea de racordare a geniului citadin la matricea stilistică a satului, Blaga exprimă fidel propriul proiect interior, de reinstituire a contactului placentar dintre eul matur și sinele infantil, dintre intelectul socratic patern și inconștientul magic matern. Necesitatea plecării din sat și în același timp dorul întoarcerii constituie tiparul scenariului metafizic pe care se va construi apoi și filosofia lui Blaga: la fel creatorului său, omul blagian este aruncat în afara misterului existențial de către un sistem de censuri, care îl condamnă prin aceasta la un destin creator, la perpetua încercare de revelare și recuperare a totalității pierdute. Prevalența magicului asupra rațiunii în procesul creației este de altfel deschis afirmată de scriitor atunci cînd polemizează cu Letiția pe tema „de unde vine talentul – Lucian susținînd mereu că de la mama lor «cu talentul ei de fabulație», iar mama [Leliei Rugescu, n.m.] susținea și sus tare că numai și numai de la tatăl lor, Isidor. Discuția a rămas mereu deschisă"[234].

În virtutea acestei mișcări de revenire la centru, în ciuda ieșirii din ciclul magic, locul ocupat de acesta în economia inte-

rioară a lui Blaga va rămîne nuclear. După o adolescență mai mult sau mai puțin pozitivistă, în care se pun bazele gnozei științifice de mai tîrziu (în biologie sau istorie), dar și ale preocupărilor metafizice și filosofice, în preajma vîrstei de douăzeci de ani fondul magic va suferi o decompensare. Refulat de luciditatea rațională, el revine la suprafață în momentul în care tînărul creator va încerca să-și construiască un univers poetic. Conținuturile reemergente nu vor mai avea însă spontaneitatea originară; cenzurat de scepticismul științific, magicul se sublimează în mitologic. El pierde funcția „participativă", eul rămînînd desincronizat față de *mana*. Speranța secretă a scriitorului va fi aceea de a regăsi, prin creație, facultatea de participare magică la mister pe care copilul o experimenta nemijlocit. Deși „trezirea" lucidității a retezat toată figurația de superstiții folclorice, sensul adînc al magicului a rămas sedimentat în inconștientul poetului. Blaga păstrează o apercepție confuză dar puternică a sacrului, o intuiție a puterilor psihoide sau animice ce pulsează sincron în om și în univers. Această intuiție reprezintă rădăcina din care va crește opera sa, „cotorul" care leagă între ele preocupările metafizice, poetice, religioase și științifice ale gînditorului.

BCUIASICENTRALĂ

ENTUZIASMUL DIONYSIAC

Introversiunea erotică

În anii adolescenței, își amintește Blaga, „lecturile mele filosofice singure aveau aripi, și mediul meu cel mai prielnic era acela al imaginației abstracte. [...] Metafizica devenea tot mai mult viciul meu fără leac". „Cu o siguranță de noctambul și cu o intuiție ce nu da greș", el își găsește „tocmai lecturile trebuincioase" pentru poziția intelectualistă și pozitivistă pe care o adoptă după ieșirea din copilăria magică. Viitorul filosof citește, după propria mărturisire, încercările de metafizică materialistă ale lui Vasile Conta, comunicări din *Analele Academiei Române*, studii darwiniste, tomuri de Spinoza, Schopenhauer, Kant, Platon, Haeckel, Bergson, Harnack, pe neokantienii din Școala de la Marburg. În același timp, începe să-și pună în exercițiu „înclinările analitice și de sinteză", scriind și publicînd mai multe studii, asupra visului, asupra numărului și a judecăților kantiene, asupra misterului, cîteva *Note despre intuiție în filosofia lui Bergson*, un eseu despre conceptele de materie și energie, unul despre *Intelectualismul în filosofie*, altul despre *Mit și cunoștință* etc.

Deși se află în mijlocul a ceea ce retrospectiv va numi „perioada naturalismului", nici poezia nu „a contenit niciodată a-mi face semne". La paisprezece ani „se îndeletnicește prin genul fabulei", la cinșprezece scrie versuri în maniera lui Goga, debutînd în *Tribuna* (Arad) cu *Pe țărm* și *Noapte*, la douăzeci și unu „se pomenește ușor luat de un nou val liric". Nici una din poezii nu

anunță însă „versurile libere, în ritmuri abrupte, de proză extatică", din *Poemele luminii*, și de aceea sînt arse „cu ușurința decepționatului". Pentru a descoperi adevărata inspirație și marea poezie, Lucian Blaga va trebui să treacă printr-un cutremur sufletesc, care să dizloce eul raționalist și să refacă legătura cu gîndirea miraculoasă a primei copilării.

În zilele „acelei toamne critice din anul 1917", „care a fost totuși atît de hotărîtoare pentru linia vieții mele", Lucian trăiește din nou, dramatic, sentimentul că lumea îl respinge. Așa cum propria familie dorise la naștere ca el să fie Lelia, la fel familia Brediceanu ar vrea acum ca el să fi fost *altcineva*, o partidă socială ideală. Simțind că nu este acceptat prin el însuși, Lucian recade vertiginos în abisurile neființei și ale tăcerii fabuloase în care fusese claustrat în primii ani de viață. Pusă la îndoială, întreaga sa individualitate suferă șocul dezagregării, poetul regresînd la poziția sinelui primar nediferențiat. Spațiul mental embrionar în care se închide, periculos și protector în același timp, îi oferă refugiu în fața agresiunii la care îl supune lumea exterioară.

Mecanismul apărării prin introversiune este una din schemele cele mai profunde ale personalității lui Blaga. *Hronicul și cîntecul vîrstelor* depune numeroase mărturii în acest sens. La începutul primului război mondial, cînd frații săi Longin și Lionel sînt mobilizați pe front, Lucian se retrage „în desișurile mele lăuntrice", încercînd „în singurătatea de acasă [...] să mă realcătuiesc". Metoda „evadării fără de pași", cum își numește memorialistul fuga în interioritate, este menită să-l scoată din imperiul „marii treceri" și să-l redea atemporalității increatului. El resimte primul război mondial ca pe o lungă perioadă de izolare în sine. Vitregia și ostilitatea vieții sociale, dar și monotonia și lipsa ei de orizont, îl împiedică să se proiecteze în afară, reorientîndu-l spre trăirile lăuntrice. Cu o angoasă surdă, el mărturisește că îi vine tot mai greu să se smulgă din spațiul autist al tăcerii și incomunicabilității: „Departe de neajunsurile crude ale războiului, viața mi se scurgea într-o monotonie sfîșietoare, uneori, ca o lungă dumini-

că. Ca o lungă duminică, ce nu avea nimic comun cu intensitatea interiorizărilor mele. Golul dinafară îl compensam lăuntric. Dar efortul de-a mă smulge din acest spațiu, fără de ecouri, era anevoios foarte, cîteodată, căci trebuia să-l fac singur, fără de sprijinul unor semeni orientați în același sens, sau al vreunui curent care te ia și te duce".

Uneori apatia sa atinge intensitatea mortificării. În imobilitatea protectoare, Lucian are senzația că se reifică, că devine un obiect inert, în care nu mai pulsează voința de viață. Sînt emblematice două scene în care poetul letargic, topit în natură, este înconjurat de animale, asemeni viitorului personaj Pan. Într-o scrisoare adresată Corneliei, el evocă tandru autoironic vițelul care, pentru a-i confirma „ideile emancipate" pe tema misticii hinduse, „s-a apropiat cu gravitate de mine [...] și m-a lins pe frunte" (LII)[235]. Aceeași senzație de neființă o provoacă poetul și unei bufnițe care se așază liniștită pe banca unde el meditează nemișcat, ca o „prezență ireală chiar și pentru aerul dimprejur". Aidoma cucului ce îl speria pe micul Lucian, bufnița este un animal malefic, mesager al lumii de dincolo[236]. Confruntarea cu pasărea ce îl țintuiește „ipnotic cu ochii ei de foc" este văzută de Blaga ca un simbol pentru fascinația ataraxică pe care vidul nocturn o exercită asupra sa, pentru o anumită vocație a non-existenței ce nu va fi niciodată complet trădată. Bufnița este pentru memorialist pasărea totemică a scufundării în noaptea interioară.

De fiecare dată cînd „voința de viață" se epuizează și energiile comunicative s-au consumat, scriitorul renunță la logos în favoarea liniștii. „Se întîmpla uneori, după conversații de ore, să cad în tăceri fără ieșire. N-aveam putere să le preîntîmpin, și o dată înființate n-aveam mijloc să le curm. Trebuia să le las să-și facă de cap. Erau tăceri a căror prelungire mă stingherea pe mine însumi. Tăcerile acestea ieșeau deasupra, cînd adîncurile începeau să se angajeze în legăturile mele cu lumea și cu ființele dimprejur. În asemenea clipe, orice salt jucăuș al cuvîntului îmi devenea cu neputință. Cuvîntul nu mă mai servea". Poetul osci-

BCU „M. EMINESCU" IAȘI
BIBLIOTECA

lează, amfibiu, între două regnuri sufletești, care își exercită periodic influența gravitațională asupra lui. Acest „flux" și „reflux" își accelerează ritmul în perioadele de criză, cum este cea provocată de refuzul familiei Brediceanu[237].

Dialectica introversiune / expansivitate reparcurge ciclic diagrama tăcere / cuvînt din anii în care micul Lucian oscila între sentimentul de a fi respins și dorința de a se afirma. În mod semnificativ, el își exemplifică în *Hronic* crizele de taciturnism printr-o scenă în care Cornelia întîrzie prelungit la o întîlnire, iar la venirea ei poetul nu mai poate scoate un cuvînt. Mutenia sa pleacă dintr-o frustrare, ca și cum în omul matur s-ar fi actualizat teama incontrolabilă a copilului că mama ar putea să-l părăsească în neființă. Altfel nu se explică fantasmele de abandon care îl bîntuie nemotivat în timpul așteptării („«Ești supărat?» mă întrebă ea. «Nu. Eram numai neliniștit, răspund eu, într-adevăr credeam că nu mai vii. Niciodată!»")[238]. Mai mult, tăcerea viscerală de după venirea Corneliei are rolul nu numai de a descărca anxietatea iubitului abandonat, dar și de a o „pedepsi" pe iubita neatentă, așa cum copilul știa că, prin mutenia sa, atrage atenția și provoacă îngrijorarea mamei.

În iubirea tînărului Blaga pentru Cornelia răbufnește nevoia compulsivă a micului Lucian de a fi iubit. Este revelatoriu faptul că, în scrisori, adeseori poetul nu vorbește în propriul nume, ci în cel al iubitei. În mai multe rînduri, în loc să facă el declarații de dragoste și fidelitate, Blaga le cere din partea Corneliei. Îndrăgostitul simte nevoia irepresibilă de a obține de la partener promisiuni de tandrețe și pasiune, în scenarii erotice în care se imaginează ca un beneficiar pasiv al relației: „Gaor, dragoste, mi-e așa de dor de tine, încît abia aștept să treacă și timpul ce ne desparte. O să mă săruți – tare și aspru și sălbatic?? Da?" (LXXXV); „Mă dorești mult? – Gaor, – spune-mi-o, vreau s-o tot aud – iarăși și iarăși – și să mă îmbăt de dorul tău. Cînd voi fi lîngă tine așa-i că o să-mi spui și-atunci, că ți-e așa de dor de mine?" (LXXXVI); „Și

mi-e așa de dor de tine: o să mă iubești tare cînd o să vin, da? Vreau – tare, tare, tare" (XCIX).

Dovezile de iubire pretinse Corneliei sînt menite să satisfacă nevoia de reconfort afectiv și moral. În urma relației sale insuficiente cu mama din copilărie, poetul depinde de prețuirea celuilalt pentru a se prețui el însuși. Încrederea în sine este mediată de imaginea pe care presupune că celălalt și-a format-o despre el: „Gaor, mă bucur nespus de mult de tine, cînd simțesc că mă iubești într-adevăr. Și încă ceva: parcă mă iubesc și pe mine mai mult și mai curat – cînd văd că tu mă iubești: – o, Gaor, – mă simt un zeu – cînd simt pe fruntea mea aureola dragostei tale" (LXXXVI). Lucian caută în ochii Corneliei încurajarea și încrederea pe care nu a găsit-o în ochii mamei. El își manipulează într-un mod nevinovat iubita, în încercarea inconștientă de a rezolva printr-un substitut tardiv frustrarea afectivă primitivă. Într-o distribuție fantasmatică de roluri sociale, el se proiectează pe sine în ipostaza învingătorului adulat („vreau să fiu o sinteză a tuturor posibilităților mari"), iar pe Cornelia în cea a spectatorului admirativ: „Acesta va fi meritul tău – meritul tău iubito, în fond e faptul că mă iubești" (CXXX)[239]. Într-un poem tîrziu, rememorativ și metafizic, poetul recunoaște că iubirea femeii a fost antidotul cel mai puternic la criza identitară, că relația cu iubita l-a scos definitiv din neființa infantilă și i-a dat întemeiere existențială: „Pe cale-n lumea neagră am plecat./ Umblam, vedeam, dar nu mă închegam./ Vedeam, umblam, dar încă nu eram./ Prin anul lung, ah, lung, de altădat'/ de-abia iubirea m-a întemeiat" (*Anii vieții*).

Frustrarea erotică provocată de atitudinea familiei Brediceanu îi acutizează poetului nesiguranța ontologică. Refuzul este resimțit de tînărul Blaga ca un „complot al lumii împotriva noastră" (LXVII), prin care îi este pus la îndoială însuși dreptul de a exista. Reacțiile sale au o violență compulsională, prin care, sub vanitatea rănită, vorbește spaima copilului de a fi respins afară din lume. În scrisorile halucinate trimise de poet în

aceste zile de criză răbufnesc mici răutăți umorale, al căror scop inconștient este de a submina figura autoritară a mamei și a fratelui Corneliei. Pentru a-și menține respectul față de sine, Lucian construiește o situație mentală compensatorie, în care distribuie pe rudele Corneliei în rolul micilor burghezi cu vederi meschine, iar pe sine însuși în cel al poetului neînțeles și persecutat: „Oamenii cred că noi am făcut un contract și fiindcă dînșii n-au fost martori, contractul e invalabil și se poate desface oricînd. Mamele cugetă și calculează ca niște avocați". Pentru restaurarea propriei imagini tînărul depreciază imaginea celor care îl neagă, răspunzînd distanței impuse de mama Corneliei cu înstrăinare și răceală afectivă: „Scrisoarea Ei mi-e așa de străină, încît nici n-o înțeleg. Cum aș putea-o-înțelege?" (LXIV); „Niciodată n-aș fi visat ca străinii aceia - să fie tocmai așa de mici"; „Oameni mici, oameni mici, de ce nu vă recunoașteți micimea?" (LXVI).

Revolta tînărului Blaga împotriva „jandarmilor" familiali ce „lucrează împotriva conștiinței" celor doi îndrăgostiți nu îi poate însă opri căderea. Prins în capcana propriului trecut nerezolvat, el nu reușește să-și garanteze individualitatea și se recunoaște învins: „pe de altă parte, eu însumi îi dam [doamnei Brediceanu] într-un fel dreptate: căci după toate eminentele criterii în vigoare ale bunei noastre burghezii eu nu eram decît un june neisprăvit, caraghios de neisprăvit...". Blaga renunță să se mai opună presiunii neantizante a celorlalți și se scufundă în tăcere ca într-un lichid amniotic, lăsînd durerea să-l pătrundă frontal și să-l derealizeze: „M-am retras în sîngele și în tăcerea mea. Se făcea uneori că nu scoteam nici un cuvînt ceasuri și zile, alături de Mama".

Sentimentul de mortificare și alienare indică faptul că Lucian alunecă din nou la condiția non-personală în care este identificat cu o ființă moartă. În acest context simbolic, regresia sa este o *catabasis eis antron*, o coborîre în ținutul umbrelor încapsulat în inconștientul infantil. Tînărul Blaga redescoperă basmul copilăriei, cel al călătoriei șamanice pe lumea cealaltă, ce traduce atît de bine experiența descensională dilatată pe care o traversează:

„Numai o dată într-un amurg, care da în odaie și cu roșața lui îmi răstălmăcea paloarea, am zis: «Mamă, povestește-mi ceva frumos, fă să uit. Tu știai odată un basm, despre unul care a fost prin celălalt tărîm... Nu ți se pare că am rătăcit și eu puțin pe-acolo? Vreo cîteva zile, care au fost însă cît sute de ani!... Cine m-ar putea dezlega, dar temeinic, așa ca să rămînă sub patrafir o grămadă de cenușă?» Mama mă privea neajutorată, cu ochii în lacrimi. Și am recăzut, amîndoi în tăcerile noastre, care erau una și aceeași tăcere".

Una din căile de acces spre tărîmul lumii celeilalte este muntele[240], descensiunea în adîncurile sufletești corelîndu-se la Blaga cu o ascensiune alpină. În iarna anului 1917, în lunile de nesiguranță ce au urmat conflictului cu familia Brediceanu, perioadă în care nu era încă pe deplin convins de puterea Corneliei de a rezista la presiunile făcute asupra ei, poetul se retrage la Purcăreți, un sat de munte unde fusese invitat de un prieten învățător. Săptămînile de izolare petrecute aici au darul să-l regenereze interior. Prin poarta cerului situată în vîrful muntelui, poetul iese în afara lumii și a „marii treceri" ce îi provocasere zbuciumul: „Mă simțeam acolo, sus, mutat într-o vîrstă arhaică, la adăpost față de tumulturile istoriei, ce numai arar își trimitea rumoarea din vale la noi"[241].

Lucian Blaga procedează din nou la mitizarea propriei existențe, ridicînd muntele la demnitatea de spațiu sacral. Ca și *satul-idee*, muntele este un topos magic care transcende timpul istoric. Încărcată de sarcină magică, geografia alpină cristalizează într-un tablou parmenidian, în care roțile morilor „se învîrt fără întrerupere chiar de la începutul lumii". Aceasta este impresia care îl încearcă pe Lucian cînd, copil fiind, urcă împreună cu tatăl său la Bistra, în Munții Sebeșului. Mai sălbatică și mai primitivă, imaginea muntelui este menită să supraviețuiască imaginii satului ca simbol al originilor. Atunci cînd satul își va fi pierdut puterea numinoasă, în urma refulării copilăriei magice, muntele va rămîne pentru adolescentul Blaga un centru de energie pură.

Încă de la prima expediție montană, memorialistul intuiește și își promite (deși e vorba mai degrabă de un comentariu retroactiv): „Da, voi veni, cîndva, să-mi ogoiesc aci inima după un zbucium tîrziu al vieții, aci, numai aci, în această așezare, unde orice schimbare se face fără îndoială numai în tipare de totdeauna, unde desigur că nimic nou nu se-ntîmplă niciodată, de vreme ce Dumnezeu i-a întors spatele ținînd-o la adăpostul milostiv și prielnic al umbrei sale".

Dorința de retragere în atemporalitatea muntelui va surveni mult mai devreme decît era așteptată, nu la sfîrșitul ci la începutul maturității creatoare a poetului. Sus, în „Olimpul" din Munții Sebeșului, în iarna și în vara anului 1918, adolescentul Blaga trăiește momente de calm și beatitudine reparatoare: „Sînt de trei zile în inima munților, – pînă astăzi însă o singură după amiază cu soare. E totuși splendid. Oh, cum i-am dorit – munții! Am venit călare – pe ploaie și pe vînt și pe urlet de codri. Munții – sînt înalți – se răstoarnă parcă preste tine și ți se ridică perii în cap, de frumusețea lor... Edera – ce păcat că nu ești și tu aici: am sări ziua întreagă de pe-un munte pe altul..". (CVI)[242] Muntele îi oferă îndrăgostitului cadrul natural în care poate să proiecteze imaginea unui paradis compensatoriu, unde se refugiază adamic cu iubita sa, departe de „josnicia oamenilor". Aici, iubirea are intensitatea și puritatea luminii sofianice: „Pe un pisc/ Sus. Numai noi doi./ Așa: cînd sînt cu tine/ Mă simt nespuns de-aproape/ de cer" (*Sus*). Urcarea la munte este instrumentul simbolic prin care tînărul Blaga se desprinde din „balta" realității și se purifică de „scîrba" provocată de meschinăria lumii de jos[243].

Opoziția munte / cîmpie anticipează marea distincție cultură minoră / cultură majoră, sat / oraș, pe care o va dezvolta Blaga în studiile sale de filosofie a stilului. Deși critica i-a subliniat filiația expresionistă[244], viziunea blagiană stă totuși într-un context simbolic mai larg decît cel expresionist, fiind rezultatul unei amplificări arhetipale. Scriitorul român intră în rezonanță cu structurile

gîndirii mitice, regăsind astfel pe toți vizionarii care, precum Platon, au organizat lumea pe o scară verticală, asociind josul cu lumea chtoniană a trupului și susul cu lumea eterată a spiritului. Revizitînd sinapsele fanteziei mitice, Blaga imaginează într-o poezie tîrzie, *Munți și nori*, o legendă etiologică conform căreia munții sînt trupurile norilor: „Munții s-au făcut cînd norii,/ dorind să fie călători și ușori,/ și-au lepădat subt ei, în vînt,/ povara de pămînt". Prin ascensiune alpină, poetul lasă la poale balastul cărnii și se sublimează în materie aeriană, în spirit. La fel cu *Sihastrul* lui Paul Valéry, ce a părăsit „gunoiul" lumii de jos și s-a izolat pe „înălțimea sacră", separînd „îngerul" de „purcel"[245], asceții lui Blaga aspiră spre puritatea cristalină a lacurilor de munte, ce ar permite trupurilor lor să devină transparente pentru lumina stelară: „Ce calm! Ce puritate!/ Dacă am vedea cu lacurile,/ stelele s-ar apropia/ întîmpinîndu-ne la drumul-jumătate" (*Printre lacurile de munte*).

Simbolistica generală a muntelui se supune însă la Blaga unei anamorfoze specific moderne. Muntele nu este pentru el un simplu „simbol al «sfînțeniei», al elevației"[246], al porții astrale, ci și unul al introversiunii, al porții abisale. Încadrîndu-se în seria tematică ce duce de la Nietzsche la Thomas Mann, în simbolul muntelui Blaga reunește în mod subtil ideile de geniu și de boală, de inspirație poetică și de nebunie dionysiacă. Cu alte cuvinte, schema ascensională a muntelui este combinată cu schema descensională a regresiei, înălțarea fiind condiționată de o coborîre. Elogiul pe care scriitorul român îl aduce barbariei regeneratoare a muntelui[247] în fața civilizației alienante a orașului face ecou izolării maladive în localități alpine cum este Sils Maria pe care Nietzsche și-o impune pentru a-și ridica meditațiile filosofice deasupra contingentului[248].

Muntele vindecă prin boală și îmbolnăvește pentru a vindeca. Antidotul răcelii și, la limită, al tuberculozei este aerul înghețat al muntelui. Pentru a se vindeca de bacilii tuberculozei, Isidor Blaga urcă la munte, iar atunci cînd totuși moare răpus de boală,

Lucian se lamentează: „Ne-a trădat Muntele!". Lucian însuși, ipohondric bolnav de tuberculoză, se vindecă la munte de toate fobiile și angoasele care se deghizează sub masca acestei boli. Dacă suferința și moartea sînt apanajul eului coborît în „marea trecere", vindecarea și imortalitatea sînt obținute prin retragerea în spațiul sinelui infantil simbolizat de munte. Dar tratamentul împotriva spaimei de moarte se face, paradoxal, prin plonjarea în spațiul de non-existență circumscris de starea embrionară. Negat ca individ de familia Brediceanu, tînărul Blaga „moare" din persoana sa socială, regresează la identitatea surorii moarte, pentru a renaște ulterior tocmai din acest neant identitar. Thomas Mann lucra cu aceeași aporie imaginară atunci cînd descria sanatoriul de la Davos-Platz ca un spațiu montan populat de cadavre vii, pentru care extazul este totuna cu febra: urcînd pe vîrful *Muntelui vrăjit*, Hans Castorp ajunge la gura infernului.

Retrăgîndu-se în mediul primitiv al muntelui, Blaga se apropie de poarta propriului inconștient. El părăsește lumina tare, ucigașă, a celorlalți, și se refugiază în lumina nocturnă, protectoare, a sinelui magic. În această constelație imaginară își are originea aforismul ce va încheia *Pietre pentru templul meu*, schițat într-o primă variantă într-o scrisoare către Cornelia: „Alerg pe vîrfuri de munți. E noapte, dar cum ochii mi-s obișnuiți cu întunericul, văd totuși la depărtări foarte mari, – vag, ce-i drept, dar văd. Îmi aprind un muc de lumînare: deodată văd mai bine la doi pași, dar mai departe nu mai văd deloc... Mintea noastră sănătoasă, cu presimțirile ei instinctive, obișnuită cu *întunericul realității* – vede tulbure, nu-i vorbă, la depărtări și-n adîncimi foarte mari. Știința-și aprinde însă mucul de lumînare și deodată vedem *la doi pași totul, dar mai departe nimic*..". (LXXIX)[249]

Cu „ochiul vag"[250], Lucian începe să privească „întunericul realității". La munte, el are *Viziunea geologică* a propriului psihism, găsind intrarea spre tărîmul amintirilor îngropate: „Sub piscuri mari, în munte, o căldare de bazalt./ Un pas, și-apoi abrupt

- tărîmul celălalt.// O amintire stranie și fără de-ntreruperi/ îmi stăruie adînc, în miros verde de ienuperi.// O amintire grea apasă. Ca din alte ere,/ spre care sîngele și astăzi mult se cere". *Muntele magic* se situează în centrul de forță al lumii. Aici reapar animalele încărcate de putere ale copilăriei: „Intru în munte. O poartă de piatră/ încet s-a-nchis. Gînd, vis și punte mă saltă./ Ce vinete lacuri! Ce vreme înaltă!/ Din ferigă vulpea de aur mă latră.// Jivine mai sfinte-mi ling mînile: stranii,/ vrăjite, cu ochii întorși se strecoară" (*Munte vrăjit*). În împărăția regăsită, poetul își schimbă copacul totemic: în locul gorunului, ce îi măsoară „destrămarea", el își alege bradul, orologiu al timpului încremenit: „Mistrețul poveștilor iară și iar/ încearcă de scoarță prăsele de var./ Și făr' de-asfințit în imperiul meu/ tînărul brad stăjuiește mereu" (*Cîntecul bradului*).

Flora și fauna mitică invocate de Blaga sînt făpturile ce îi populează adîncurile fanteziei. Tăcerea din lunile de criză din 1917 și 1918 are nu numai o funcție reparatoare, ci și una extatică. Coborînd simbolic în ținutul morții, poetul face o expediție șamanică în vederea dobîndirii de forță. Atingînd *Urgrund*-ul sufletesc, el reintră în contact cu inconștientul cosmic. La capătul cel mai de jos al depresiei, cînd forța de respingere ce l-a aruncat înapoi în sine se epuizează, el atinge izvorul cu apă vie, simbol al libidoului ce își are originea în sinele infantil. Poemele sale traduc adesea asemenea intuiții abisale: „Dar sus, la o mie de metri-nălțime, spre răsărit/ stelele își spun povești prin cetini de brazi/ și-n miez de noapte rîtul mistreților/ deschide izvoarele" (*Veac*).

Tînărul poet trăiește experiența „vocilor" venind din adîncuri, a sirenelor ce îl îmbie cu o lume miraculoasă. „Vreo cîteva săptămîni, își amintește el, n-am mai scris Corneliei nici o scrisoare. Cineva în mine începuse să cînte. Și însemnam cuvintele cîntate, pe hîrtie. N-am mai trimis Corneliei nici un răvaș. Dar într-o zi i-am trimis poeziile, așa ca ale unui autor oarecare". Fenomenul glosolaliei e frecvent în practicile oculte, care nu

întîmplător l-au fascinat pe autorul *Cunoașterii luciferice*. Eul contingent, cel care scrie scrisori, este literalmente inundat de un eu mai profund, nestăvilit, ritmat după armonii abisale. Emergența sinelui, afirmă Jung, nu depinde de voință și de intențiile conștiente, și de aceea este resimțită ca o întîmplare transcendentă, ca o iluminare, ca o luare în posesie de către o forță supraper-sonală. Blaga își descrie inspirația pe un astfel de tipar mitic, conform căruia poetul, de la aezii arhaici pînă la Goethe sau Lamartine, este luat în posesie de o făptură supraumană, ce îi dictează poeziile[251]. Radicalitatea introversiunii face ca tăcerea să se transforme dintr-o reacție de inhibiție protectoare într-o enstază mistică, pe baza căreia tînărul Lucian își configurează ceea ce Jung ar numi o nouă *persona* socială, cea a poetului inspirat divin, prin care vorbesc zeii.

Sub o asemenea alchimie stau începuturile creatoare ale poetului luminii. Refulat un timp de conștiința pozitivistă paternă, fondul magic răzbește din nou la suprafață, revărsîndu-se în imagini și senzații mirifice. „Cînd sînt singur, se confesează extaziat Blaga, mi se deschide lumea dinlăuntru ca o cutie cu juvaiere" (LXXIII). Pentru a dezgropa comorile trecutului, poetul știe că trebuie să caute în sine însuși[252]. Ele devin vizibile ori de cîte ori conștiința își pierde opacitatea și se transformă într-o oglindă magică a adîncurilor: „Cînd privesc în mine, văd în fundul apelor mele cum scapără argint, mărunt: argintul atîtor simțăminte, pe care în zadar încerc să le privesc din apropiere"[253]. Toate aceste fulgurații și sclipiri de basm sînt create de iubirea frustrată care, negăsind calea spre exterior, îl încarcă pe îndrăgostit cu o sarcină magică. „Tu ești aceea care scoate scînteile electrice din mine" (XCIX), recunoaște tînărul poet, asistînd cum în el se activează noi și noi constelații fantasmatice. Asemeni unei albine, el nu are decît să culeagă roadele exploziei de imagini și simboluri care se petrece în timpul recluziunii la munte: „Am avut un soare aspru și înghețat – așa cum îmi place mie: căci mie îmi place «ghiața care arde» ... și am sosit acasă încărcat de «cugetări» și de «poeme»,

ca o albină de polen și de miere. Trebuie să știi – Gaor – că nu mai pot gîndi decît în icoane și comparații: mi-e cu neputință altfel, – sînt plin, grozav de plin de intuiții simbolice" (XXV).

Trăirile lui Blaga din această perioadă sînt extraordinar de bogate și dense. Pentru prima oară, tînărul are intuiția că a descoperit în sine o sursă originală de poezie, capabilă să-l individualizeze. El a atins acel punct psihic din care inspirația se revarsă fără efort, ca un har. Viziunile ce emană de aici au o atmosferă inconfundabilă, de „proză extatică", cu „ritmuri abrupte", ce cad vertiginos în adîncuri. În comparație cu lirica intensă a acestei stări introvertite, versurile scrise pînă atunci par palide și lipsite de personalitate. Blaga se naște ca scriitor în momentul în care părăsește suprafața incoloră a conștiinței diurne. Silit de accidentele biografiei să descindă înapoi în spațiul periculos al neființei, el își transfigurează damnarea în mîntuire. În loc să rămînă blocat în condiția autistă la care regresează, el se eliberează prin decantarea trăirilor fantasmatice în poezii. „Răului sufletesc", „însomniilor cu alaiul lor de visuri, ce-mi parodiau fantastic și sfîșietor temerile omenești mele inimi", poetul le caută „jgheaburi lirice". Scrisul este instrumentul prin care Blaga își exorcizează angoasele reemergente, transformîndu-le din sentimente confuze și incontrolabile în viziuni lirice. Configurația potențial nevrotică a traumatismului identitar infantil constituie izvorul creației blagiene, tînărul Lucian devenind scriitor în măsura în care învață să-și traducă în poezii, aforisme, scrisori, complexele obscure ce îl bîntuie. Spargerea cenzurilor, cu ajutorul cărora copilul depășise poziția non-personală a sinelui magic și își configurase un eu rațional, nu îi este fatală, cum se întîmplă în decompensările psihotice, deoarece tînărul își controlează și își conștientizează regresia, pe măsură ce ea are loc, prin arta sa.

Prin travaliul artistic, Blaga își transfigurează slăbiciunea în forță. Tematizată în scris, starea de non-identitate și neant care îl amenință permanent în surdină devine instrumentul cel mai puternic de individualizare și afirmare de sine. Autorul *Poemelor lu-*

minii ajunge una dintre cele mai originale și inconfundabile voci tocmai prin exploatarea ecuației traumatice a tăcerii magice. El are intuiția dependenței destinului său creator de reîntoarcerea spre adîncuri încă de la vîrsta de treisprezece ani, cînd descoperă un fragment din *Faust*. „L-am citit. Era marea scenă în care Faust încearcă să se otrăvească, după ce-și trece încă o dată prin văile sumbre ale cugetului toate decepțiile. Sîngele îmi suna în urechi, ridicat din simțire. Îmi sufla în pînze un vînt nou. Aceasta a fost lectura decisivă ce a deșteptat în mine, la vîrsta de 13 ani, cea mai nesățioasă patimă a cititului". Pasiunea pentru citit și apoi pentru scris vine din intuiția că arta poate fi supapa cea mai eficientă pentru decomprimarea inconștientului tensionat. Lucian simte că echilibrul dintre eul său adolescentin și inconștientul său infantil este fragil și fals, cîtă vreme raporturile dintre ele sînt de refulare. Asemeni lui Faust, ajuns în pragul sinuciderii din cauza insatisfacției poziției raționale, Blaga simte și el nevoia de a pătrunde prin sistemul de cenzuri conștiente înapoi la fondul magic, pentru a-i anihila presiunea anxioasă, pe de o parte, și a-i recupera bogățiile fantasmatice, de cealaltă.

Începînd cu 1917, destinul lui Blaga intră sub semnul unui pact faustic. Identificîndu-se cu personajul goethean, scriitorul român recunoaște că individuația nu poate avea loc decît printr-un contract creator cu propriile tenebre. Nici condiția neintegrată a copilului contopit magic cu mama și nici condiția schizoidă a eului intelectiv adolescentin izolat orgolios de ceilalți nu garantează plenitudinea persoanei. Împlinirea de sine are loc doar prin punerea în contact a conștiinței socratice cu fondul magic, deci prin deschiderea porților Hadesului interior. Blaga iese din criza identitară redeclanșată în 1917 printr-o artă căreia îi concede o coloratură infernală. „Să știi, îi scrie el Corneliei, că am încheiat un contract cu Satana care să mă ducă înainte, – și mă va duce, – în schimb după ce mi-am ajuns ținta voi fi al lui. Am înaintea mea o viață întreagă, încă nici nu mi-am început-o poate că: am o țintă,

Gaor, tu o cunoști: voi ajunge-o, să se opună nu oamenii, timpul chiar!"[254].

Creația inspirată din tenebrele interioare va fi mijlocul de afirmare demonică a propriei personalități. Revenind exploziv la suprafață din depresia erotică, Blaga concepe o întreagă strategie existențială, în care puterile descoperite în sine vor fi utilizate pentru a forța recunoașterea celorlalți. Întîi trebuie confirmat sprijinul Corneliei: „Dacă legată de mine printr-un cuvînt fără sens – te-ai clătinat o clipă, – libertatea te va face să nu te mai clatini niciodată! Dacă prezentul nu l-ai iubit, atunci cît de mult o să-mi iubești viitorul! De-acum vom avea liniște!" (LXVIII); „Mă vei iubi încă mult, mult timp Edera?: eu cred că da! Știi că numai eu merit dragostea ta? Numai eu...". (CXV). Pe schema dependenței de încurajările mamei, Lucian are sentimentul că iubirea Corneliei poate fi garantată prin împlinirea sa ca persoană: „Vreau să fiu tare în toate privințele: vreau să fiu o sinteză a tuturor posibilităților mari..., ca să pot avea și ca să merit – părul tău, ochii tăi, buzele și toată căldura ta –, ca să ajungem în țara făgăduinței" (CXXX).

Pentru a merita iubirea, tînărul Blaga simte nevoia să facă dovada unicității sale, ca și cum viața ar fi o cursă în care cîștigă doar cei ce se desprind din plutonul de neființă al mediocrității. În acest sens, el își instrumentează plăcerea genuină a studiului cu o finalitate competitivă: „Am pus și ceva de la drepturi: filosofia dreptului: știi, dacă – voi mai discuta cu oameni – politicieni – ca Vaida – să-i bat chiar și acolo unde ei se simțesc mai tari... Nu de alta, dar ca să fiu în fața ta: învingătorul. Femeilor le plac învingătorii. Fiindcă nu mă pot lupta însă fizicește cu atleți de circus – mă voi lupta pe altă cale" (XCIV). Elanul spontan de socializare este pus în slujba unei ambiții de carieră, izvorîtă din aceeași nevoie de a contracara nesiguranța de sine prin sprijine exterioare: „E timpul suprem – Gaor – tu știi că eu am planuri mari, de aceea trebuie să studiez la o universitate vestită. Lumea se uită și la aceea, că unde ai studiat, întocmai cum se uită la bani" (LXX). În răsunătorul succes pe care îl au *Poemele luminii*

la apariție, tînărul poet vede dovada ce trebuie să-l justifice definitiv în ochii Corneliei și mai ales ai familiei acesteia: „Cred, că de-acum înainte o să-ți dispară și cele din urmă îndoieli față de mine. – Iubito, eu sînt acela care merită într-adevăr iubirea ta și tot sufletul tău. [...] Mă gîndesc foarte mult, ce vor zice – ai tăi. Sînt curios. Dacă și acum mai stau pe gînduri, se vor face de minune în fața – istoriei" (CXLIII).

Vitalism bergsonian

Blaga își descoperă timbrul original și profilul creator prin gestul decisiv de a pune în relație scrisul cu trăirile magmatice ce îl frămîntă. Primele sale texte, ce vor alcătui conținuturile celor două volume de debut, sînt scrise din toamna lui 1917 pînă la sfîrșitul anului următor, perioadă în care tînărul poet își decantează în cîntec sau aforism spaimele, disperarea, speranța și senzația de regenerare. Toate aceste trăiri obiectivate sînt destinate unui „subiect absolut" – Cornelia –, catalizator și martor al „spectacolului" afectiv dat de Blaga. Avînd în vedere această geneză „în oglindă" a scriitorului, la ciclul de poezii din *Poemele luminii* și la seria de cugetări din *Pietre pentru templul meu,* trebuie adăugat corpusul de scrisori trimise Corneliei. Toate cele trei seturi se împărtășesc din același material sufletesc, ca niște oglinzi cu indici diferiți de reflexie puse împrejurul fluxului de sentimente și imagini ce au început să „cînte" în poet.

Scrisorile constituie forma cea mai primitivă de obiectivare și prelucrare a fondului fantasmatic. Aici substanța sufletească apare în forma cea mai genuină la care mai avem acces, fiind transcrisă la „primul jet". Convenția de lectură pe care o impune tînărul scriitor este cea a spontaneității și a adevărului psihologic. Sentimentele, trăirile care îl invadează și îl debordează sînt transmise direct iubitei, scrisoarea fiind un vehicul perfect transparent și tranzitiv, prin care îndrăgostiții abolesc distanța

geografică și intră în contact spiritual. În scrisori întîlnim adesea în stare pură nucleele metaforice sau meditative ce vor fi elaborate în poeme și aforisme. Comparînd variantele epistolare cu formele finite publicate în volume poate fi pus în evidență atît elementul comun de plasticitate ce modelează subconștient scrierile unui om care a făcut votul de credință față de artă, cît și diferența specifică dintre expresivitatea liminară și cea căutată estetic. O asemenea analiză spectrală relevă imediat faptul că percepțiile de tip magic remergente nu se mai grefează, ca în copilărie, pe sistemul de superstiții folclorice rurale, ci pe sisteme filosofice și mitologice receptate pe cale cărturărească, dar asimilate și recreate de Blaga din interior. Scriitorul român nu accede nemijlocit la fondul magic refulat, ci mediat, prin „ochelarii" expresionismului, ai morfologiei culturale și ai psihologiei abisale a epocii.

Dacă Goethe, cu al său *Faust*, rămîne primul și marele model al lui Blaga[255], gînditorii care au exercitat cea mai profundă influență asupra perioadei sale de formație sînt Bergson și Nietzsche. În scrisorile și aforismele din această perioadă este adesea vizibilă modelarea stilistică a trăirilor genuine prin „matricea" iraționalismului nietzschean și a vitalismului bergsonian. Nu este vorba de simplă imitație, sau de „influențe", ci, după cum precizează Blaga însuși, de „afinități" elective, bazate pe același „stil de viață"[256]. Deși este unul din „vectorii" mișcării iraționaliste din cultura românească a celui de-al treilea deceniu[257], autorul *Eonului dogmatic* nu se supune unei mode, ci o anticipează (pe baza acelorași lecturi formative) și o mijlocește (prin articolele de popularizare publicate în reviste la începutul anilor '20). Format în deceniul al doilea, Blaga este mai degrabă contemporan cu sistemele iraționaliste ale lui Spengler, Keyserling, Klages, Berdiaev, Maritain, față de care, de altfel, va lua mai apoi distanță, atunci cînd *Gîndirea*, spre exemplu, se va îndrepta spre ideologia fascistă.

Intuiționismul lui Bergson este una din filosofiile care îl fascinează pe Blaga încă din adolescență. În timpul călătoriei în Italia, din puținii bani de buzunar, elevul nu cumpără altceva decît

o revistă „în cuprinsul căreia am remarcat niște note despre filosofia lui Bergson", în „speranța de a afla ceva despre gînditorul francez". Mai apoi, ajungînd să citească *Eseu despre datele imediate ale conștiinței*, *Materie și memorie*, sau *Evoluția creatoare*, Blaga descoperă o psihologie dualistă în acord cu propriile sale intuiții. El aderă spontan la dihotomia, foarte pregnantă și atractivă, stabilită de filosoful francez între curgerea vitală a sentimentelor și imobilitatea mortificată a noțiunilor. Sistemul lui Bergson, care valorizează *durata* și depreciază intelectul, îi va permite, în anii de studenție, să-și conceptualizeze mutația interioară dinspre poziția raționalistă spre cea magică[258].

Astfel, tînărul Blaga simte că, în raport cu dragostea, izvor eruptiv de vitalitate, tentația de a face considerații „de natură didactică" este o „putere centripetală" (XIV). El denunță eul intelectiv și îl respinge din rangul de centru al personalității, din cauza acțiunii sale disociative și sterilizante: „Este un anumit mod de a vedea lucrurile, împotriva căruia nu mă pot revolta niciciînd îndeajuns. E cunoscut sub numele de «intelectualism»... Centrul vieții noastre spirituale ar fi «intelectul» nostru matematic, cu orientarea spre tot ce e atomic, rigid, sec, mecanic, înghețat, – și aș mai putea înșira încă o sută de atribute foarte drăguțe și atrăgătoare. Realitatea ar consta numai și numai într-un joc de puteri oarbe, pe cari le putem foarte bine aranja în ecuații algebrice" (XVI). Oamenii care se lasă conduși de intelect sînt niște „muzee de idei fosile"[259].

În cristalul generalizărilor de factură bergsoniană, Blaga prinde adeseori nucleul viu al experienței și nemulțumirilor sale concrete, pe care le dezindividualizează și le decontextualizează. Aceste aforisme au, într-o anumită măsură și în faza inițială, scopul de a exercita asupra Corneliei o pedagogie discretă, voalată sub aerul de discurs filosofic. Atunci cînd vorbește de „aranjarea realității în ecuații algebrice", Blaga trimite în subtext la calculele matrimoniale ale „mamelor-avocat" ce intervin în viața sentimentală a copiilor lor. Sistemul de convenții burgheze ce stau la baza

mentalității pragmatice incriminate de îndrăgostitul decepționat este generalizat la ideea de mecanicitate a vieții sociale: „Viața individuală și socială de astăzi, mecanizate cum sînt, – ce gol imens" (XVI). Un ecou îndepărtat al lipsei de înțelegere a iubirii copiilor de către părinți se mai face auzit și în acuza de reducționism adusă raționalismului: „Logica suferă de-un mare viciu logic: *ea crede că însăși realitatea e de natură logică*. Dacă întîlnește ceva ce nu se poate înțelege în chip logic, ea va susține că acest ceva nu există, ci e numai aparență..".[260]

Aici se află rădăcinile personale ale demonstrațiile pe care la va dezvolta mai tîrziu autorul *Cunoașterii luciferice* în privința iraționalității existenței. Metafizica ce urmărește să cuprindă omul ca totalitate nu poate face abstracție de manifestările ininteligibile ale acestuia, astfel încît „o minte aleasă este adesea mai plină de absurdități decît o minte comună, – din simplul motiv că e mai consecventă". Axioma raționalității vieții este o prejudecată comodă, ce nu ține cont de faptul că „stările sufletești, care par a nu avea nici un motiv, au motivele cele mai adînci". Cei care ascultă doar glasul rațiunii, nu și pe cel al inimii, sînt adeseori conduși de dorința răului: „Multe situații în viață, dacă le-am rezolva numai cu logica, am lucra tocmai așa cum ne-ar învăța și Diavolul să lucrăm". Logica este instrumentul diavolului, înțeles ca principiu al distrugerii. Reflexia rațională nimicește sentimentele și intuițiile. Lumina conștiinței dezorientează instinctele și ne face să ne rătăcim de la adevăratul nostru destin[261].

Creierul, îl parafrazează Blaga pe Aristotel în spirit bergsonian, are „funcția de-a răci sîngele prea încălzit al corpului". Ideile sînt niște prejudecăți moarte ce au precipitat din substanța fluidă a gîndirii: „Convingerile noastre tari și intime sînt un fel de cristale, care cresc într-o soluție saturată de «logică», de «argumente»... Nu-i de mirare deci: cu cît cristalele se dezvoltă mai tare, cu atît se împuținează «soluția»". Elaborările intelectuale sînt depozite stratigrafice în care sînt înmormîntate trăirile concrete: „În gheața unui rîu se pot observa urmele valurilor vii și miș-

cătoare. Așa mai întrezărim urmele vii ale credinței în dogmele moarte". Pentru a împiedica „cristalizarea" interioară, tînărul Blaga recomandă evitarea autoanalizei, în care vede un instrument de atomizare a întregului magic al sufletului: „Nu e bine să tindem prea mult a ne cunoaște pe noi înșine, căci încetul cu încetul ne identificăm oarecum cu o *parte* din noi, adică cu fracțiunea aceea a eului nostru, pe care o cunoaștem"[262].

„Logica nu e creatoare", afirmă patetic filosoful, declanșînd „lupta pe toate fronturile împotriva intelectualismului", a existenței mecanizate care „ne îndepărtează de adevărata viață aruncîndu-ne în imensul gol al intelectualismului rigid și sec". Adevărul care i se revelează dureros este că existența socială, cu limitările și frustrările ei, l-a amputat de la totul magic. Pentru o iluzorie împlinire exterioară, tînărul Lucian simte că a plătit prețul grav al alienării de esența sa interioară: „Rupem orice contact spiritual cu marele Tot, ce se-ntinde în jurul nostru și cu aceasta încetăm de-a ne adînci ființa și de-a ne cultiva gîndurile mari". Într-o străfulgerare, el este cuprins de disperarea de a fi distrus paradisul mirific al copilăriei, de a-l fi transformat într-un deșert prin acțiunea calcinantă a luciditătii mature: „Ai îndrăzneala s-o mărturisești? Cea mai frumoasă, cea mai liberă și cea mai vie privire din lume ai avut-o ca copil. Ai deschis ochii mari, ai iubit, te-ai mirat și-ai văzut. Cît de bine ai văzut. Privirea ți s-a tulburat apoi din ce în ce mai mult și-ai ajuns în sfîrșit într-un pustiu îngrozitor, care ți-a ars sufletul întreg"[263].

Ruptura eului din totul magic poate fi vindecată prin acțiunea unificatoare a erosului. Iubirea este contraveninul la otrava intelectului, tînărul îndrăgostit simțind că rămîne uman doar dacă își contrabalansează perioadele de studiu cu clipe de reverie erotică, așa cum Faust se salva de la sinuciderea intelectuală prin plonjarea mefistofelică în iadul simțurilor[264]. Logica trebuie „frîntă" și înlocuită cu „logica instinctului", care este o „logică dumnezeiască" (LXXV). Spiritele cu adevărat înțelepte sînt cele care se

lasă „conduse de instincte și simțăminte, căci logica pentru ele e cel mult un mijloc, dar nu un principiu de viață..". Disecată cu instrumentele „anatomiei logice", iubirea riscă să se transforme într-un „cadavru" teoretic; de aceea, „cînd iubești [...] pe cineva nu întreba dacă are vreun înțeles". Singură gîndirea „îndrăgostită" se salvează de la mineralizare, deoarece tensiunea erosului o menține în starea de soluție în suspensie: „Știința mai nouă a descoperit existența *«cristalelor fluide»*. Așa trebuie să fie și spiritul nostru: să se cristalizeze, dar să nu-și însușească forme rigide, ci să-și păstreze plasticitatea". *Durata* poate fi păstrată în condiția de cristal lichid dacă moleculele ei nu sînt izolate în căsuțe conceptuale, ci sînt menținute în simpatia sinestezică cu întregul, ca niște organisme vii: „Orice colț sufletesc din noi are atîta rezonanță pentru tot ce se petrece în noi, încît de multe ori mi se pare, că fiecare idee singuratică are o inimă care bate pentru ceva – și fiecare simțămînt un cap care cugetă"[265].

Lăsîndu-se pătruns de iubire, scriitorul declanșează un proces de entropie psihică. Formațiunile mentale înghețate se topesc într-un fluid incandescent, procesul ținînd, prin analogie cu teoria morții termice a universului, spre o apocalipsă erotică: „Părticele din dragostea mea se prefac în cugetări, în poeme, în concepții și-n visuri. Dar numai *părticele*, căci procesul prin care trec e *ireverzibil*: întocmai ca și procesul prin care trece universul: o parte însemnată din căldura sa *nu* se mai poate schimba din nou în forțele din care s-a produs – și astfel universul s-apropie cu pași gigantici de-acel stadiu, cînd va muri – *moartea de căldură*, – iar eu de-acel stadiu cînd voi muri de – iubire...". (CXXVI). Aparatul „refrigerator" al creierului este inundat de influxuri calde de iubire, care îl dinamizează. În organismul alcătuit de cuplul de îndrăgostiți, Lucian se distribuie pe sine în rolul creierului, iar pe Cornelia în cel al sîngelui care îl încarcă de energie creatoare. Prin introversiune, poetul abolește realitatea exterioară, adevărat cimitir de idei moarte, și declanșează cosmogeneza universului interior, al cărui demiurg este Erosul orfic[266].

În spirit bergsonian, dispoziția intelectualistă și cea senzualistă sînt opuse tematic, ca două moduri distincte de aprehendare a lumii. Dacă „deseori instinctul este un echivalent al inteligenții și inteligența al instinctului", totuși există „fapte alese", cum sînt iubirea și poezia, „pentru care se recere numai unul din acești factori [...], în care «instinctul» își serbează cea mai mare sărbătoare" (LV). Din cauza incompatibilității lor funcționale, știința este resimțită ca un mod de a ucide poezia. „Unde-i multă matematică, – acolo-s puține mituri" (XXVI), descoperă Lucian, cerîndu-i iubitei să nu încerce să-i raționalizeze versurile, ci să le trăiască: „Te rog, în genunchi te rog, nu analiza. E o crimă să analizezi poeziile: fiindcă le omori" (CXIV). Pentru a înțelege imaginea poetică, trebuie făcut apel la organul intuitiv și nu la cel logic: „Cred totuși că tu, iubito, ești cu mult mai înțelegătoare față de poeme – fiindcă le iai «intuitiv» și nu «abstract»" (CXIII). Scriitorul, la rîndul lui, trebuie să se lase condus de intuiție, fiindcă reflexia conștientă omoară fiorul poetic. Spiritul critic, susține tînărul Blaga, este o amenințare pentru versurile extatice; „prelucrarea conștientă" nu numai că nu aduce nimic nou inspirației, ci „strică ce-a făcut cu mult mai bine – inconștientul" (LXXXV).

Valorizarea bergsoniană a intuiției în raport cu intelectul își va pune amprenta asupra întregii opere a lui Blaga. Descoperind că nu poate renunța la vocația filosofică, care și-l dispută în egală măsură cu cea poetică[267], el își va propune să elaboreze o filosofie care să aibă fluența sentimentului: „Dacă filosofia de pînă acum n-ar fi «artă» – atunci eu aș fi acela care aș crea o filosofie înrudită cu arta. Dar filosofia e artă și asta va fi și filosofia mea. Eu tind spre o concepție organică și mobilă ca viața despre lume, – o concepție pe care voi împrăștia-o în jurul meu – nu prin argumente – ci printr-un fel de sugestiune artistică" (XXXIV). Meditația nu mai trebuie să se aplece asupra conceptelor și noțiunilor uscate, ci asupra experiențelor și trăirilor vii. „Eu nici cînd fac *filosofie*, observă programatic autorul *Spațiului mioritic*, nu

fac «abstracțiuni» ci «intuiții»" (CXIII). Logica trebuie scoasă de sub influența intelectului și pusă în slujba inconștientului, gînditorul adevărat fiind nu acela care se lasă condus de conexiunile prestabilite ale rațiunii, ci acela care urmărește, cu luciditate, sinesteziile fantasmelor subliminale[268]. Pentru ca imaginația să „exprime *contactul intim* ce-l ai cu tine însuți și cu lumea", trebuie să „*simțești* realitatea și [să] o privești prin «simpatie»" (XXVI).

Descoperind puterea de emanație fantasmatică a inconștientului, tînărul scriitor elaborează un proiect creator bazat pe ideea de stingere a luminii intelectului. El coboară în „noaptea sufletului" și se lasă invadat de sentimente crepusculare pe care renunță să le combată: „Ai nopți cari ți s-așază grele ca de plumb/ Pe suflet și pe gînduri și pe visuri și pe vreri,–/ Nopți negre-n care pieptul îți tresare de furtuni/ Ce nu le spui–/ Și-n cari întreg trecutul ți se pare în zadar/ Și orice clipă ce mai vine – de prisos...". (*Zorile*). Într-o poezie pe care criticii (N. Balotă, Ștefan Aug. Doinaș) o resimt ca o incantație orfică, noaptea sufletului se împărtășește din substanța de tenebre a lui Nyx, Noaptea originară, divinitatea care, în cosmologia orfică populară, a precedat tot ceea ce există. Poetul regresează pînă la bezna inițială, din care a apărut Phanes, principiul luminii, sau Eros, principiul logosului și armoniei. Din „noaptea sufletului" vor țîșni atît „zorile" cît și „iubirea", adică viața, așa cum scriitorul însuși a emers din inconștientul infantil într-o personalitate proprie.

Blaga învață astfel să valorifice stările de depresie și catabază, sublimîndu-le în inspirație. Depersonalizarea și alienarea sînt cel mai bun instrument al cunoașterii de sine, oferind posibilitatea autocontemplării din afara propriului eu: „Adesea «eul» ni se revelează tocmai în acele stări sufletești *mai* bine, pe care le simțim *mai* străine de ființa noastră. Ciudat: cînd sîntem *mai* aproape de noi înșine, ne credem *mai* departe...".[269] Regresia la starea de ne-ființă, contactul cu non-eul, îl înzestrează pe poet cu un punct de reper exterior existenței, care permite o mai bună

valorizare a acesteia. Experiența letală a identificării cu sora dispărută pune mai bine în lumină sensul și dimensiunea vieții: „Un lucru îl putem vedea clar și plastic numai dacă are umbre și penumbre: moartea este umbra, care dă plasticitate vieții"[270]. Aura existenței iese cel mai bine în evidență pe fondul negru al eșecurilor, așa cum „norii nu întunecă curcubeul ci-l arată și mai bine". Adevărata claritate interioară nu este conferită de „mucul de lumînare" al eului, care trasează un cerc îngust împrejurul său, ci de întunericul transparent al sinelui, care activează simțurile sinestezice. „Spiritele foarte adînci" care, în același timp, „sînt atît de clare, încît apar, ca fundul unui lac limpede", stau sub iluminația interioară a celui de-al treilea ochi, al ochiului „vag". Acesta este sursa „pe care n-o simțim și n-o vedem" spre care, cu instinctul sigur al unei plante, „crește și se-ntinde" sufletul nostru[271].

„Întunericul nu trebuie să-l luminăm pentru ca să-l putem vedea", susține Blaga într-un alt aforism. Pentru a privi făpturile evanescente ale sufletului, omul dispune de lumina neagră a visului și a reveriei, ce nu „sugrumă vraja nepătrunsului ascuns/ în adîncimi de întuneric". Lumea feerică pe care își propune să o cînte tînărul poet este populată de „poporul visurilor"[272], făpturi fantastice care, noaptea, ies din Hades și bîntuie somnul muritorilor. Fantasmele inconștiente au aceeași consistență cu *psychai*, sufletele morților. Pentru a intra în contact cu ele, scriitorul trebuie să renunțe la poziția eului, ce le menține refulate, și să-și provoace ceea ce Pierre Janet numește o scădere a nivelului mental: „Unele ascunsuri ale sufletului sînt ușoare ca niște umbre: dispar îndată ce încerci să le luminezi...". Repetînd descinderea lui Orfeu, poetul știe de astă dată că nu trebuie să privească frontal făpturile pe care le aduce cu sine din adîncuri, dacă nu dorește să le piardă: „Sînt lucruri care nu pot fi înțelese decît vag. Și-ar trebui să ne mulțumim cu atît; durere, încercăm însă să le înțelegem mai precis – și ca urmare ne trezim, că nu le mai înțelegem deloc...". Sentimentul că misterele se autogenerează și se propagă

unele într-altele îl face pe Blaga să postuleze, încă din *Pietre pentru templul meu*, axioma incognoscibilității de esență a lumii, sau principiul conservării enigmelor[273].

Sensibilitatea redescoperită la percepțiile magice îi oferă lui Blaga prilejul de a formula prima schiță teoretică a cunoașterii luciferice: „Datoria noastră în fața unui adevărat mister nu e să-l lămurim, ci să-l adîncim așa de mult încît să-l prefacem într-un mister și mai mare". Omul trebuie să renunțe „cu bucurie" la ambiția de a înțelege absolutul, „fundul lumii", și să accepte că „nu știu și nu pot să știu, ce sînt eu și lucrurile din jurul meu". Numai asumînd misterul lumii ca atare, omul poate fi „spontan și creator" de rosturi și valori „care izvorăsc din cele mai intime necesități ale vieții și ale duhului meu". Adevărul, intuiește eseistul, nu se află în afara noastră, ci este ascuns în noi sub vălul misterului. Și, dacă nu mai avem acces la el în mod nemijlocit, ca în vîrsta transcendentă a copilăriei, aceasta nu înseamnă că el a încetat să existe. Adevărurile originare se află engramate în suflet, ca urmele în nisip ale sclavilor păstrate în piramidele egiptene. Tot ceea ce trebuie să facem este să găsim instrumentul apofatic care să ridice cenzurile și să permită anamneza. Cunoașterea este o revelație de sine, o autognoză prin care se scurtcircuitează calea de la eu la sinele magic: „Adevărurile mari sînt așa de aproape și de imediate, încît numai de aceea nu le găsim, fiindcă le căutăm. Ar trebui numai să ne deschidem ochii și să privim: dar aceasta e foarte greu"[274].

Dusă pînă la rădăcinile ființei, introversiunea lui Blaga capătă intensitatea unei „en-staze". Sub presiunea eșecului „social" în fața familiei Brediceanu, căruia nu încearcă să-i reziste, tînărul Lucian regresează la o stare de neant interior. Vidul mental nu are aici o conotație psihotică, ci una mistică. În scrisorile din această perioadă, el își traduce uneori experiența prin termenii la modă ai misticii hinduse, importată de filosofi și eruditi precum Schopenhauer, Otto Müller sau Paul Deussen. Blaga citise încă de la 14 ani broșurile lui Swami Vivekananda și Swami

Abhedananda, care popularizau sistemul sincretic al lui Rama Krișna, iar la Viena studia filozofia „indică" după volumele lui Paul Daussen, astfel încît îi mărturisește Corneliei: „«Shamkhya» și-a făcut intrarea triumfală la mine ca la un vechi cunoscut" (LI). În felul acesta, fondul magic face o primă încercare de întoarcere la suprafață într-o pseudomorfoză hindusă: starea de confuzie a primei copilării este evocată de ideea de Brahman – principiu existent și inexistent, realitate și nonrealitate în același timp; tăcerea originară prin cea de Atman („*Atman* e tăcere... Nu putem prin nici un cuvînt exprima «impersonalul» lucrurilor, – despre Atman trebuie să tăcem"); participarea magică la univers prin cea de identitate a lui Atman cu Brahman; incognoscibilitatea misterului prin cea de incognoscibilitate a lui Atman; cunoașterea apofatică prin aprehensiunea negativă a lui Brahman (tehnica negației *Neti! Neti!*); regresia la poziția sinelui prin ideea de anihilare a eului individual („Ce-i libertatea? Nimicirea individualității și contopirea mistică cu ființa impersonală a totului"); introversiunea prin tehnica yoga de racordare la cosmos („Esența acestei filosofii te provoacă să-ți *nimicești individualitatea prin aceea că ți-o lărgești la infinit*. Este ceva farmec în aceste exerciții mistice: într-un colț ascuns din tine însuți să descoperi conținutul de la *tot ce este*") etc. „Numele de taină", de zeiță indiană, pe care tînărul Lucian i-l dă în scrisori Corneliei – Gargi – este și el preluat din Brhadaranyaka-Upanișad, unde Gargi și Maitreyi sînt interlocutoare ale filosofului Yajnavalkya, Blaga anticipîndu-l pe Eliade în autodistribuirea în rolul de înțelept care își instruiește iubita mistică[275].

Figurația hindusă l-a ademenit o vreme pe tînărul poet, așa cum se întîmplase și cu Eminescu. Încercînd să-și surprindă experiențele autoscopice în oglinzi culturale cît mai fidele, Blaga face în mai multe rînduri apel la imagini și simboluri orientale. Omul în care, prin practici speciale, adesea erotice, se deschide un izvor psihic este, pentru tantrici, omul în care s-a trezit șarpele *kundalini*. Urcînd de-a lungul coloanei vertebrale, *kundalini* ajunge în „lotusul cu o mie de petale", punctul din creștetul capului pe

unde omul își transcende condiția[276]. La acest lotus din paremiologia budistă face aluzie Blaga într-un aforism din *Pietre pentru templul meu*, pentru a descrie florile conștiinței ce își au rădăcinile în adîncurile acvatice ale inconștientului[277]. Ființa nu ne vine din afara noastră, ci din centrul nostru secret. Lotusul este simbolul canonic al lui *atman*, sufletul uman, din aceeași esență cu Brahman, sufletul cosmic[278]. Blaga își utilizează lecturile indice pentru a exprima intuiția infantilă a participării magice la divinitate. Scînteia sacră sălășluiește în adîncul nostru, omul este o ființă în sine și nu doar un epifenomen în care se oglindește numenul. Lotusul cu o mie de petale al sufletului începe să strălucească doar la ieșirea din agitația „marii treceri" și sfîșierea vălului maya al iluziilor. Retrăgîndu-se din lume și lăsîndu-se în voia stării cathartice a tăcerii, poetul are revelația vedantină a unității cu totul naturii. Inima uscată redevine un lotus viu, în care demiurgul lasă să cadă picuri de putere: „O, inimă: cînd para ea și-o năbușește/ c-un giulgi de liniște,/ atunci îmi cîntă,/ că lutul ei a fost odată un potir de lotus,/ în care a căzut o lacrimă curată ca lumina/ din ochii celui dintîi sfînt și mare visător" (*Inima*). Inima este sediul unei cratofanii, care o transformă într-un microunivers interior, într-o „cetate a lui Brahman" echivalentă lumii exterioare[279].

Stările de vid mental enstatic ale autorului *Poemelor luminii* sînt admirabil suprinse de Ștefan Aug. Doinaș, care se eliberează și își explică „povara ciudată a unei amintiri" povestind cum, plimbîndu-se alături de profesorul său, scufundat într-o „tăcere masivă, ca un bloc albastru și răcoros", are „intuiția fundamentală a lui Lucian Blaga": „În privirea lui nu era nici curiozitate, nici uimire. Trăsăturile feței, tăiate puternic, păreau de cremene. Dar atitudinea lui, întreagă, respira o blîndețe fără margini. Deși eram dornic și nerăbdător să reiau bruma de discuție ce se înfiripase, l-am simțit atent, concentrat, și m-am ferit să-l tulbur. Bănuiam că se petrece ceva, dar nu izbuteam să pricep. Simțeam doar că e departe de mine, foarte departe: într-un tărîm pe care, poate, aș fi

fost în stare să-l ating cu mîna, dar care mi-ar fi rămas oricum străin. Și, timp de o clipă, m-a fulgerat un gînd pe care l-am alungat imediat, ca blasfemator la adresa Maestrului: mi-a trecut prin cap că, așa cum stătea acolo, încremenit, cu privirea impenetrabilă ca și ochii vietuitoarelor pe care le contempla, Blaga nu se gîndea la nimic...".[280] De fapt, Blaga îl instruia pe studentul său asupra misterului în același fel în care upanișadicul Bahva i-l explica lui Vașkali pe Brahman – prin tăcere.

Iraționalism nietzschean

Deși adolescența îi fusese presărată cu mai multe asemenea trăiri endoscopice, punctul de maximă concentrare este atins în toamna lui 1917, cînd tînărul Lucian se scufundă în vîrtejul unui vacuum sufletesc. Structurile personalității de pînă atunci se prăbușesc, apărările eului cad, permițînd atingerea pragului interior din spatele căruia forțele latente ale copilăriei magice pot reizbucni. El are senzația unor mișcări tectonice de profunzime, care îi modifică peisajul psihic: „Se vede că se petrece ceva ascuns în «subconștientul» meu, – și vezi, «subconștientul» este ce-mi ador eu mai mult... Pățesc și cu ai mei de multe ori că trebuie să-mi spună de două ori același lucru" (XII). Presiunea interioară este atît de urgentă, încît poetul nu poate decît să asiste neputincios la manifestările ei: „Stăm sub influența subconștientului din noi ca un ipnotizat subt stăpînirea unei sugestii: pentru faptele noastre care în fond izvorăsc din adînci necesități inconștiente – născocim niște motive libere, fantastice, absurde, întocmai ca un ipnotizat pentru faptele ce i se provoacă prin sugestiune...". (LXXVII). Personalitatea de pînă atunci este amenințată de un seism devastator, ca un uragan anunțat de o clipă de acalmie: „Crede-mă, eu însumi îmi simt mare această liniște. E ca liniștea din vîrful munților sau ca liniștea de pe mare, – e o liniște pîndită de furtună, mare,

tocmai pentru că în fiecare moment pot să se dezlănțuiască fulgerele! Ți-e frică că înnebunești? Dar mie?" (XIX)[281].

Nebunia purificatoare de care vorbește Blaga este filtrată prin termenii lui Nietzsche, al cărui model exercita o influență *numinoasă* asupra întregii epoci[282]. „Sînt adevăruri, pe care e cu neputință să le înțelegi corect, dacă înainte de aceea n-ai trecut prin *anumite* rătăciri!", scrie poetul român, făcînd ecou filosofului german care, în *Gaya scienza*, afirma: „Căci trebuie să te poți pierde pentru un timp, dacă vrei să înveți cîte ceva de la cei ce nu ești tu însuți"[283]. Blaga se raportează de altfel direct la Nietzsche, cu o simpatie distantă, cu repulsia unei fascinații resimțite ca morbide dar în același timp inevitabile, deoarece „marea sănătate" nu poate fi atinsă decît prin catharsisul bolii: „Veacul nostru are profeți care vorbesc despre viață cu entuziasmul unor bolnavi. Puterea, ce pulsează în opera lor, nu seamănă cu vigoarea omului sănătos, ci cu forța nebunului delirant"[284]. Deși periculoasă, furtuna interioară este necesară pentru a purifica atmosfera mentală a creatorului[285].

Precum în riturile de inițiere, poetul trebuie să atingă nadirul depresiei pentru a reveni la viață sub o nouă înfățișare. Crizele nu sînt un indiciu doar al scăderii energiei vitale, ci și al izbucnirii unor forțe noi[286]. Introversiunea apare ca o fază esențială într-un proces de moarte și renaștere psihică. În scrisori, Blaga îi vorbește Corneliei de senzația de „renaștere, transformare, transfigurațiune, dacă nu ți-ar părea sentimental. În orice caz, în «istoria mea individuală» s-a început epoca «reformațiunii»" (XI)[287]. Experiența este fixată într-un aforism: „Timpul, cînd sufletul omenesc are mai multă lipsă de împrejurări favorabile înafară și de liniște înlăuntru, timpul său cel mai critic e, cînd se retrage și se-nchide în sine însuși pentru ca să treacă prin mari schimbări: omida nicicodată nu moare așa ușor ca tocmai cînd – în crisalidă – e să-i crească aripi"[288].

Pentru a sugera metamorfoza regeneratoare, Blaga face adesea recurs la simboluri vegetale, cum sînt sămînța, mugurele, floa-

rea. Solul în care sînt îngropate „ideile fosile" ale rațiunii este revitalizat de intuiții și fantasme: „Și lumea mea crește fiindcă sufletul meu nu e un pămînt în care putrezesc cadavre, ci un pămînt în care încolțesc semințe" (XXXVIII). Senzațiile și dorințele genuine dizlocă suprafața mortificată a intelectului, la fel cum „puterea așa de fragedă a mugurului proaspăt învinge și rupe scoarța cea mai tare și mai dură a unui arbor". Irigat de elanul vital, psihicul cunoaște o explozie vegetală primaverală: „Așa-s [...] florile sufletului: nu prea înfloresc singuratice, ci multe deodată...".[289]

O serie de metafore de inspirație sau de tonalitate nietzscheană din această perioadă transcriu „cutremurul" sufletesc pe care vicisitudinile iubirii i-l provoacă lui Blaga. „Draga mea – sînt un centru, o explozie, un pătimaș ireductibil", este confesiunea prototipală, care descrie senzația de răzvrătire a adîncurilor. Cataclismul pătrunde, de-a lungul faliei tectonice a iubirii, pînă la izvorul elanului vital: „m-a cuprins ca o idee fixă de-un fanatism nebun. Ai dreptate sînt o forță elementară, însă nu mi-e rușine că sînt: eu nu ascult nici de argumente utilitariste, nici de logica socială, fiindcă am o singură rațiune – cea a firii mele cu irezistibila ei necesitate. Dragostea mea nu e un lux sau o tangentă periferială la viața mea, ci a pătruns pînă la izvorul, care mă determină, mă ridică sau mă otrăvește – adînc, adînc de tot" (XXXV).

Dintre imaginile alegorice ale resurgenței abisale, cele mai pregnante sînt izvorul și fîntîna. „Curentele nouă de viață țîșnesc ca niște fîntîni arteziene din sînul vremurilor", afirmă eseistul. Oglindă a inconștientului, fîntîna reflectă transformările ce au loc în pînzele freatice ale psihismului individual sau colectiv. Preluînd parabola biblică a tulburării apei din scăldătoarea din Bethesda, pe care o reîntîlnește într-o formă adaptată la Nietzsche, Blaga dezvoltă un aforism ce va deveni mai apoi nucleul unei întregi piese: „De cîte ori o putere nouă țîșnește în noi, ni se tulbură sufletul ca apa unei fîntîni în care s-a desfundat un izvor nou...".[290] Nu un înger, ci un daimon se agită în afundurile scriitorului, producînd însă același efect regenerator ca apa ce vindecă miraculos din

Evanghelia lui Ioan. Izvoarele țîșnesc dionysiac din afundurile marine sau din cele chtoniene ale „munților vrăjiți", precum în poezia *Veac*, unde „în miez de noapte rîtul mistreților / deschide izvoarele". Scafandru sau miner, poetul „scurmă" depunerile geologice ale inconștientului, în căutarea firelor de apă vie[291]. Sursa magică se află întotdeauna sub suprafața conștiinței, asemeni rîurilor care își au izvorul adînc sub munte, dar ies la suprafață la mari depărtări de origine[292]. Cel care știe să se racordeze la ea își asigură vitalitatea perpetuă, nemaifiind amenințat de uscăciunea intelectivă[293].

Izvoare subterane sînt și vulcanii care erup în adîncurile marine: „În istorie puterile irezistibile lucrează în ascuns ca vulcanii de pe fundul mării"[294]. Într-o altă formulare, aceeași imagine descrie puterea irezistibilă a izbucnirilor inconștientului: „Vulcanul de pe fundul mării clocotește zi și noapte și înfiebîntă apele mării și nu se stinge" (XVI). Izvoarele de apă clocotită sau de lavă sînt simboluri ale libidoului sau, în termeni bergsonieni, ale *duratei* pure. Omul adevărat, omul *real*, se identifică elanului vital, care îl face să „fiarbă" „ca apa sub presiune atmosferică foarte redusă". Permanentizată, starea de erupție creează imaginea paradoxală a unei fîntîni arteziene înghețate în plină țîșnire: „Spirite neliniștite și foarte impulsive fac adesea impresia unei soliditâți, unei liniști și stăpîniri de sine uimitoare: fîntîni săritoare, care privite mai de departe, apar ca niște columne solide de marmură"[295]. *Oamenii-havuz*, prin care Blaga își face un autoportret metaforic, sînt cei care scapă de sub presiunile aleatorii ale istoriei și își desenează singuri destinul, energia interioară dîndu-le capacitatea autarhică de (auto)creație a unui demiurg, căci, așa cum „Pîrîiașele își *caută* o albie, – fluviile își *sapă* o albie" (LXXVI).

Dezlănțuirea „furtunii" erotice provoacă reconfigurarea unei noi personalități. Blaga reparcurge experiența tinerilor *Stürmer*, recurgînd uneori chiar la imagini din recuzita *Sturm und Drang* a lui Goethe. El se regăsește în povestea exemplară a lui Faust, care, după o viață dedicată disciplinelor intelectuale, este redeschis lumii simțurilor de către eternul feminin: „eu am trecut deja

preste ele [studiile filosofice] – înainte ca Edera iubita să trezească în mine «Scînteia divină» – așa că e evident – filosofia n-a putut avea o influență negativă pentru darul meu poetic" (CXLIV). Trăirea exacerbată, sentimentul nelimitat, explozia senzațiilor îi creează impresia că în el se manifestă o forță de origine divină, de ordinul iraționalului: „Neînfrînato, procesul intern prin care trecem amîndoi – vînjos și irezistibil – e ca o mișcare cu o anumită direcție și cu anumite tendințe, – o mișcare, pe care în zadar încerci s-o reduci la logică ca un filosof eleat. Divinul – deja de mult [de la Stürmeri] nu-l mai găsim în regiunea raționalului – ci în cea a «iraționalului»" (LXII). Ecuația goetheană existență-iraționalitate-sacru este fixată într-o aforism din *Pietre pentru templul meu*: „Viața-i irațională – dar poate că tocmai de aceea – divină!"[296]

Sentimentul participării simpatetice la lume, resimțite în copilărie sub specia totalității magice, revine acum în conceptul, de coloratură goetheană și el, al unei divinități panteiste, ce nu poate fi aprehendată rațional, ci trebuie trăită prin simțuri. Mărturisirea exaltată pe care Lucian o face Corneliei aduce foarte mult cu profesiunea de credință panteistă pe care Faust o opune credinței creștine a Margaretei: „Gargi – eu am o religie tare și aspră: dragostea și munții și poate că și marea – mă provoacă să am religie, – dar Elohim cu atotpotența lui niciodată, iar dogmele cu logica lor și tămîia cu ridicolul ei mai puțin. Odată cînd vom fi în munți, cînd vom auzi cum bate «inima lumii» – Ți-oi povesti religia mea – cu glas de tunet" (XXIV)[297]. Sub presiunea ambiguului model patern, Blaga a asociat religia creștină intelectualismului socratic, încît acum, cînd simte nevoia imperioasă să iasă de sub zodia rațiunii, o face combătînd ideea lui Dumnezeu, înțeles ca *nous* transcendent, cu cea a unei divinități imanente, concepută ca *anima mundi*, ce dă viață universului[298].

Contestarea Spiritului în favoarea Vieții, proclamată „Dumnezeul nostru", îl alătură pe Blaga curentului vitalist al epocii. În orientarea scriitorului român către o *Lebensphilosophie* cu accente demonice[299] se regăsesc ecouri din Bergson, Dilthey,

Klages. Tînărul Lucian este invadat de o viață debordantă, care sparge palatele înghețate ale intelectului și îl insuflă cu dorința creației. Iubirea îl facă să se simtă trăind și să dorească să-i facă și pe ceilalți să trăiască cu aceeași intensitate. Ana Blaga observă în aceste luni că în băiatul ei este „mai multă viață decît orișicînd" (XLIX), iar Lucian însuși afirmă: „Viața se transmite dela om la om în chip imediat, – fără puntea argumentelor, – căci viața e forța creatoare – și tot ce e creațiune se impune de la sine. Eu trăiesc și voi face și pe alții să trăiască – pe tine – minunea mea – mai întîi" (XXXIV). Atunci cînd, după ani, Blaga se va lăsa integrat în trăirismul de la *Gîndirea*, el nu o va face dintr-o nevoie de sincronizare la mișcarea epocii, ci dintr-o nostalgie față de arderile tinereții, consumate cu mai bine de un deceniu în urmă.

Reconectarea la sursele libidoului alungă sentimentele de *apatie* și *taedium* intelectual care amenințau să-l mortifice pe tînăr. Cu o poftă de om născut a doua oară, el este gata să redescopere și să cucerească lumea. Voința schopenhaueriană de viață care îl ia în stăpînire își are justificarea în ea însăși și alimentează toate celelalte pasiuni ale sufletului: „Eu iubesc viața – ich will mich auch aussleben – și totul: toate creațiunile omenirei le consider din punct[ul] de vedere al vieții... Arta, filosofia, știința, religia, iubirea, liniștea, tăcerea, gălăgia, *aventurile*, sălbăticia, plînsul, rîsul – le admir *numai* întrucît ridică, lărgesc și adîncesc – *Viața*! Orișice e numai un mijloc în mîna Vieții. Există o singură maiestate: Viața... Cred, că sînt clar. Eu nu sînt *pentru* artă, cultură, aventuri – ci arta, cultura, aventurile sînt pentru *mine*! Nu vreau să mă stăpînească nimic, – eu vreau să stăpînesc totul!" (CIX). Această profesiune de credință vitalistă indică orientarea pe care o ia din acest moment existența lui Blaga. El a redescoperit poziția psihologică a sinelui, care îl așază în centrul ființei. Identificat punctului privilegiat de unde izvorăște *durata*, el exclamă „vreau să îmbrățișez realitatea în întregime" (XXXVIII).

Întregul magic pare din nou accesibil și tînărul Lucian pornește entuziast într-o reconstrucție de sine în sensul totalizării.

Atunci cînd își propune „vreau să fiu o sinteză a tuturor posibilităților mari" (CXXX), el își bazează această încercare de justificare a propriei existențe pe intuiția că a atins punctul nuclear al sinelui, a cărui continuitate fusese întreruptă de „rătăcirea" pozitivistă a adolescenței. Blaga își descoperă și își conștientizează „cotorul" adînc al ființei, în care se reunesc toate tendințele creatoare. „Rădăcina" tuturor formelor de creație este „personalitatea" (LX), concept prin care este vizat izvorul inepuizabil al energiei vitale: „Sînt o personalitate liberă, creatoare și – multilaterală! Sînt viu, Edera. Nu te teme că sînt o mumie. Dacă în mine nu găsești – *vecinicul Nou*, *schimbarea*, creațiunea, – atunci unde o găsești!" (CIX). Din perspectiva acestui *apex* al activității psihice, sau *punct-sursă*, cum i-ar spune Husserl, Blaga știe că își va putea conduce toate procesele creatoare indiferent de specializarea lor. Aflat în centrul arhimedic, el nu se mai simte amenințat de unilateralizare, dimpotrivă, este conștient că are la dispoziție toate instrumentele creatoare, atît intelective, cît și imaginative și fantasmatice, fără ca între ele să mai existe ziduri de separație („Eu nici cînd fac *filosofie* – nu fac «abstracțiuni» ci «intuiții»", CXIII). Aflate în serviciul „personalității" vii („Religia îți adîncește, arta îți ridică și știința îți lărgește personalitatea", LXI), filosofia și arta, religia și știința se întîlnesc într-o „largă sinteză culturală" (XXVIII). Proteismul creator al lui Blaga, egala sa siguranță cu sine în fiecare din domeniile, genurile și speciile abordate, se datorează centralității poziției psihologice în care se plasează chiar de la începutul destinului și carierei sale. Ambiția totalizantă a viziunii blagiene se sprijină pe unitatea de „impuls lăuntric din care naște"[300]. Metafizica și arta sa își primesc năzuința formativă (*nisus formativus*) de la poziția magică reiterată în anii cruciali de la sfîșitul adolescenței și începutul maturității creatoare.

Dionysiacul

Pentru a-și defini atitudinea sufletească în fața lumii și năzuința formativă care îi modelează prima viziune metafizică, tînărul Blaga adoptă de la Nietzsche conceptul dionysiacului. La fel cu demonicul pe care filosoful îl va defini ceva mai tîrziu, dionysiacul exprimă sentimentul de posesie a eului de către un principiu inconștient. Demonia goetheană va fi descrisă în mare măsură în termenii exaltării dionysiace, ca un „instinct creator, putere fascinantă de înrîurire, intuiție divinatorie, ritm vehement de viață". „Tinerii îndrăciți", creatorii posedați de demonie precum Byron, Rimbaud, Van Gogh, sînt niște „euforici", niște entuziaști[301]. Aceeași exuberanță se înstăpînește și asupra lui Blaga, care simte că devine „un centru, o explozie, un pătimaș ireductibil" (LXII). Dacă, după cum afirmă tînărul nietzschean, conștiința are „scîrba și sarcasmul", „inconștientul are entuziasmul" (XVIII). Comutarea de poziție sufletească îi oferă noi instrumente de acțiune psihică, care nu se bazează pe principiul adaptării la realitate, ci pe acela al plăcerii fantasmatice: „Un rațional*ist* – un intelectual*ist* – are la îndemînă *voința*, – un irațional*ist* – *energia entuziasmului și-a patimei*" (LXII). Cu ajutorul lor, poetul poate să combată „tendința patologic ipertrofiată de a mă pune sub microscop" și să-și activeze polul unor „năzuinți contrare: divinul Dionysos, pe care-l cunosc, de cînd te cunosc pe Tine, draga mea" (XII).

Imaginile și miturile lui Nietzsche se regăsesc din abundență în scrierile acestei perioade, rolul lor modelator în formarea lui Blaga fiind evident mai ales în scrisori. Lucian îi mărturisește Corneliei că iubirea l-a adus în condiția acelor „persoane care își dedublează conștiința": o parte din el se constituie într-o „regiune pacifică, o lumea neutrală", imobilizată într-o „liniște apolinică", în timp ce cealaltă parte este un ținut bîntuit de „avînturi și îndoieli dionysiace" (XXXIII). Identitatea apolinică este atribuită „scla-

vilor" culturii, „savanților eruditi și doctrinari care se pierd într-o muncă microscopică de amănunte", în timp ce identitatea dionysiacă revine geniilor, „oameni cu puncte de vedere *largi și creatoare*". Optînd pentru creația care dă șansa „sintezei tuturor posibilităților personale", Blaga se angajează metafizic față de existență. Acest risc merită asumat chiar și sub amenințarea eșecului, deoarece „cu *greșeala* unui geniu ajungi totdeauna mai departe decît cu *adevărul* unui mediocru" (LXXXV).

Oamenilor fără „substanță metafizică", „mulțimii", „celor nenumărați", tînărul Lucian le opune o clasă de oameni deosebiți, în vinele cărora pulsează un sînge „curat, ales, aristocratic, de rasă...". (XXII). Elita pe care o exaltă poetul nu este una etnică sau socială, ci una spirituală. Pe urmele lui Nietzsche, el se revoltă împotriva comodității și inerției spirituale, propovăduind eliberarea omului de sub prejudecăți și falsitate. „Aristocratul" lui Blaga are aceeași aspirație de autotranscendere ca supra-omul filosofului german: „Sînt mîndru să-ți mărturisesc că sînt așa de «intensiv *om*». S-ar putea oare să devii vreodată o personalitate – fără să fii «om», natură, patimă, luptă, dorință și minciună în același timp? «Aristocrat» nu însemnează, dacă mă înțelegi corect, o *negare* a «omului», ci o *potență* a acestuia". Împlinirea unui asemenea destin presupune trecerea „dincolo de bine și de rău", deoarece „omul intensiv" trebuie să demaște ipocrizia moralei și a celorlalte convenții sociale (IV)[302]. Cu predispoziția de a se proiecta în personaje literare și cu cochetăria specifice trăirii revoltate a adolescenței, Lucian se identifică lui Raskolnikov sau lui Zarathustra, pozînd în erou al amoralității altruiste aflat „dincolo de bine și de rău"[303]: „Omul mic e bun față de semenii săi din slăbiciune, – sufletele complicate – despre care îmi scrii – ar putea să fie bune – din eroism... Interesele maselor pot fi călcate de cei aleși – dar numai dintr-un motiv obiectiv și nu subiectiv" (VI).

Eroismul creator clamat de tînărul poet este pus, în spiritul lui Nietzsche[304], în slujba forțelor vitale. Dacă știința pozitivistă

debilitează sentimentul existenței, văzînd în om o „neînsemnată și trecătoare îngrămădire de atomi în nemărginirea stăpînită de legi neîndurate", omul trebuie să devină un „erou al moralei independente, libere, vii și tari" care susține că „lumea lăuntrică a idealelor" este „mai reală decît orice logică și suverană în problemele vieții peste dialectica rigidă, abstractă, moartă". Micul eseu cu care debutează *Pietre pentru templul meu* exprimă cu limpezime programul de explorare a iraționalului adoptat de tînărul Blaga: „Nu e eroic să-ți zidești din intern, în chip organic, icoana despre lume și viață – împotriva oricărei contradicții din partea materiei și a logicei sale?... Nu e eroic, cînd cugetarea te neliniștește cu «fără-de-înțelesul» vieții, să întrezărești totuși în adînca ta viață și experiență lăuntrică un duh universal și plusul unui mare rost?" Pledoaria pentru eroism are și rolul de a exorciza spaima nemărturisită provocată de catabază, fiind un fel de încercare a *mistului* de a-și face curaj în fața probei care îl așteaptă. Exaltarea, neliniștea, sentimentul unei mari încercări, îl determină pe Lucian să „îmbrace mantia de profet" a lui Zarathustra și să strige „cu glas de tunet: «Sugrumați hidra materialismului, deschideți poarta lumii interne și priviți eroic în fața existenței!»"[305]

În discipolat nietzschean, Blaga denunță omul devitalizat de civilizație și îl înlocuiește cu „barbarul genial". Termenul apare în scrisorile trimise de la Purcăreți, din perioada de izolare petrecută la munte de tînărul îndrăgostit. Natura sălbatică, „această manifestare primitivă și barbară de forțe" (LXXXIII), este o imagine puternic filtrată cultural de mitul primitivității regeneratoare. Retras pe înălțimi, Lucian îl citește pe Tagore și își propune „să trăiesc în codri și-n munți: să mă bată vînturile, să-mi crească barba în desordine, să cuget la tainele lumii și să creiez – astăzi poeme și cugetări – mîne ipoteze, poimîne visuri metafizice, – iar cînd sînt cărunt, de voi fi vr-odată, – să dau pe profetul" (LXXX). Aici se conturează pentru prima oară ipostaza panică a poetului, condiția de profet contopit cu natura prin care va trece, asemeni lui Zarathustra, personajul Zamolxe.

„Credința" propovăduită de tînărul Blaga nu este, după propria sa apreciere, un conținut „logic", ci unul „psihologic", nu este o „cunoștință", ci un „fenomen", care se naște cu „tendința de a influența, cu un «Wille zur Macht», [...] o voință sau un entuziasm"[306]. Conceptul nietzschean al dionysiacului nu este pentru scriitorul român doar un instrument teoretic, ci și un conținut mitic. El este nu numai o categorie filosofică, oricît de bogată în nuanțe ar fi aceasta, ci și un fenomen istoric, un cult de mistere dezvoltat într-un sistem de rituri și de mituri. Această dublare a materialului teoretic cu unul imaginar îl „invită" pe Lucian, aflat în căutarea unui „decor" mitologic pentru pulsiunile sufletești, să adopte misterele lui Bacchos ca „matrice stilistică" a creației sale. Cultul dionysiac îi va permite nu numai să-și raționalizeze trăirile liminale, ci și să le organizeze într-o viziune despre lume. În *Poemele luminii* și, parțial, în *Pașii profetului*, sentimentul de explozie interioară trăit de poet în anii 1917-1918 este ipostaziat într-un cult orgiastic de natură misterică, avîndu-l pe Dionysos ca zeu tutelar.

Modelul istoric al cultului dionysiac pe care îl are în față scriitorul român este un reconstruct ideologic, ce poartă amprenta inconfundabilă a gîndirii moderne. Blaga privește spre antichitatea greacă prin „ocheanul întors" al meditației culturale acumulate în intervalul dintre sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XX-lea. Acest telescop hermeneutic are trei „lentile": la capătul îndepărtat se află Goethe și umanismul iluminist; în centru se află Nietzsche și iraționalismul modern; la capătul apropiat se află Spengler și expresionismul. Prima „lentilă" (Goethe, Schiller, Hölderlin, Winckelmann, Lessing, F. Schlegel) construiește pentru Blaga imaginea unei Grecii apolinice, reflectînd calmul și serenitatea clasice. A doua „lentilă" (Nietzsche și ceilalți filosofi ai iraționalului, de la Schopenhauer la Bergson și Freud) răstoarnă imaginea iluministă, mutînd accentul de pe principiul apolinic pe cel dionysiac. În sfîrșit, cea de-a treia „lentilă" (expre-

sionismul și morfologia culturii) mărește și fixează contururile acestei imagini, potențînd ideea de abisalitate, de originaritate și primitivitate[307].

Cele două Grecii, cea iluministă și cea irațională, se înfruntă în imaginația lui Blaga. Escala făcută la Atena în timpul călătoriei în Italia din adolescență i-a lăsat amintiri destul de puține și vagi. Dintre considerațiile culturale emise de memorialist în *Hronicul și cîntecul vîrstelor*, impresiile cele mai spontane se leagă de *lumina* albă și austeră a Greciei, „substanță din substanța Antichității"[308]. Asocierea luminii orbitoare cu antichitatea clasică alcătuiește suportul unei sinergii profunde a imaginarului blagian, în baza căreia spiritul pozitivist al propriei adolescențe este identificat cu spiritul clasic grec. Blaga reconstruiește Elada proiectînd în ea conținuturile stării intelective care l-a dominat în anii de liceu. În Grecia clasică, eseistul vede un corelativ și o expresie a luminii și echilibrului (relativ și oarecum de suprafață) al poziției raționale.

Asociația este fortificată de lecturile clasiciste ale tînărului scriitor. Goethe imaginase Sudul mediteranean ca un spațiu al luminii, echilibrului și armoniei, al artei clasice, opunîndu-l Nordului tenebros, dezechilibrat și nemăsurat, al artei romantice. Schiller își reprezenta Grecia ca o republică a frumuseții, lipsită de mizerie și urîțenie, iar poporul grec ca pe un model de umanitate integrală. Pentru Hölderlin, grecii întrupau idealul tinereții veșnice și al iubirii, trăite într-un peisaj „arcadian"[309]. Într-un studiu celebru, Winckelmann își propunea să arate cum „conceptul de totalitate, de perfecțiune, prezent în natura antichității, va clarifica, spre a o înfățișa mai plastic, noțiunea de fragmentar, caracteristică naturii noastre: descoperind splendorile naturii, artistul le va lega de fruniosul desăvîrșit". El desenează, în linii definitive, peisajul Greciei apolinice: „Caracteristica principală a capodoperelor eline este, în ultimă analiză, simplitatea nobilă și măreția calmă a atitudinii și a expresiei. După cum adîncimile mării sînt veșnic potolite, oricît de furtunoase ar fi valurile de la suprafața ei, tot astfel nu poate patima să tulbure liniștea sublimă a sufletului și a

expresiei. [...] O trăsătură specific elină consta în a conferi operelor de artă un caracter luminos și senin"[310].

După Winckelmann, raționalitatea artei grecești se reflectă cel mai eficace în tendința ei spre general-universal[311]. Atunci cînd va defini *atitudinile* posibile adoptate de om în fața lumii, Blaga își va aminti de aceste considerații, atribuind grecilor categoria tipicului: „Cît privește arta grecească, – ea își are rădăcinile în aceeași reacțiune în fața realității: individualul e considerat ca disonanță, individualul nu încape într-un întreg armonios, măsurat și simetric. [...] Grecii, prin atitudinea lor față de lume, afirmă că lucrurile, așa cum ni le arată simțurile, nu trebuie să existe: numai tipul ideal al fiecărui lucru e vrednic să fie aievea. Aceeași atitudine o au și față de viață: manifestările individuale ale acesteia le spălăcesc în favorul generalităților cu caracter tipic"[312]. Categoria tipicului, cu aplicare la *Weltanschauung*-ul grec, va fi reluată de Blaga în toate cercetările sale de morfologie a culturii. În *Probleme estetice*, tipicul, una din cele trei mari orientări pe care filosoful le decupează în cadrul *stilului*, este așezat „la temelia tuturor creațiunilor spiritului grec, fie că e vorba despre geometria euclidică sau despre structura spațială a templului grec, fie că e vorba despre formele dumnezeești ale Venerei sau despre ritmul sufletesc al unui erou din drama lui Sofocle"[313]. În elaborarea definitivă din *Orizont și stil*, modul tipizant devine una din valorile năzuinței formative, care la rîndul ei este una din categoriile stilistice ale matricei abisale[314]. Valoarea tipicului exprimă deci, în termeni de morfologie a stilului, conformația de profunzime a atitudinii și viziunii apolinice.

Identificarea spiritului apolinic cu gîndirea științifică este o ipoteză psihologică îndrăzneață, care și-a avut primul teoretician în Goethe. „Zidurile de cristal" pe care omul prometeic le ridică în jurul său alcătuiesc un sistem de iluzii menite să-l protejeze împotriva adevărurilor prea crude ale naturii. În același timp, ele sfîrșesc prin a-l aliena, și de aceea omul trebuie să plonjeze periodic, prin extaz dionysiac, spre izvorul vieții. Pe urma teoriei goetheene a

celor două suflete, Schiller vorbea de două instincte ce și-l împart pe om, reflecția și sensibilitatea. Omul modern este mutilat de excesul de cunoștințe și de calcul, iar inteligența sa a pierdut orice urmă de viață, devenind pur mecanică[315]. Preluînd sugestii din Schopenhauer, Nietzsche a sintetizat sub conceptul de apolinic toate laturile spiritului rațional, adică tot ceea ce ține de *reprezentarea* lumii. Apollo este „zeitatea strălucitoare a luminii", „zeu al tuturor forțelor plastice", care „stăpînește de asememea frumoasa aparență a lumii"[316]. Aceasta este genealogia conceptului de apolinic utilizat de Blaga în prima fază a creației sale. Ulterior, sub influența conceptelor freudiene de conștiință și de principiu al realității, filosoful român va înlocui apolinicul cu cunoașterea paradisiacă, „cunoașterea de tip I" (conștientă), ce se bazează pe „categoriile receptive, de organizare a senzațiilor" pentru a ne conecta la lumea concretă a simțurilor[317].

Conceptul complementar al dionysiacului este schițat în forma sa modernă tot de Goethe și a fost utilizat de umaniști și filosofi ai culturii precum F. Schlegel, G. E. Lessing, F. Creuzer pentru a pune la îndoială profilul apolinic al Eladei. Nietzsche și pe urma lui o serie de istorici ai religiilor precum J.-J. Bachofen, Jules Girard, E. Rohde, P. Perdrizet au răsturnat poziția clasicistă, mutînd antitetic accentul pe inconștient, pe pulsiunile primare, pe instinctul orb al vieții manifestat în religia invadatoare a lui Dionysos, ce venea să dizloce panteonul olimpian[318]. Tot prin paralelism cu Schopenhauer, Nietzsche vede în dionysiac *voința de viață* în stare pură, manifestată prin muzică, beție și extaz frenetic, opuse *reprezentării* plastice[319]. Blaga găsește prin urmare în dionysiac un concept extrem de eficace pentru exprimarea fondului inconștient la a cărui emergență participă entuziast. Mai tîrziu, o dată cu apolinicul, el va înlocui și dionysiacul cu un concept propriu, tot de nuanță freudiană, cel de cunoaștere luciferică, „cunoaștere de tip II" (inconștientă), ce utilizează „categoriile abisale, stilistice", pentru a ne pune în contact cu orizontul misterelor.

Grecia dionysiacă este o Grecie subterană, ce pulsează amenințător și imprevizibil sub suprafața apolinică. Totuși, pentru a nu-și strica tabelul mendelevian al stilurilor, Blaga nu riscă să facă din religia dionysiacă o cultură alternativă la cea clasică. Curentele mistice ale Eladei (cultul dionysiac, misterele, orfismul, șamanismul legendar și vrăjitoria antică) sînt tratate doar drept excepții de la modul tipizant al spiritului grec: „Grecul este un spirit al normelor tipice, dar undeva într-un ungher de suflet el își încuviințează și un obscur interes spre misteriosul ce depășește orice normă. Nu e vorba aici numai de înclinările dionysice, de cultivarea beției orgiastice și a extazului fioros, ci și de ciudate aplecări spre ritualuri misterice, cari prefigurează o existență bănuită superioară post-mortem, spre rituale care pregătesc, spune-se, nemurirea. Darurile clarviziunii, divinațiunea, telepatia, hipnoza, transa și alte fenomene parapsihologice și metapsihice erau cunoscute, cel puțin sub raportul efectelor lor, și în popor, în afară de anumite cercuri ce se inițiau întru cunoașterea lor, și care întrezăreau în atari fenomene putința omului de a avea un contact cu puteri supranaturale. În veacul al VI-lea înainte de Christos asemenea interese tenebroase au luat un caracter torențial în Orfism. Dar aceste varii înclinări erau iarăși zăgăzuite, spre a fi uneori domestic[it]e sau asimilate de gîndirea greacă"[320]. În dionysiac, ca termen rezumativ al misticii grecești, Blaga cuprinde toate facultățile magice inconștiente, pe cale de a se întoarce în perioadele de introversiune „mistică", menținute („domesticite") sub un control artistic[321].

Dacă ar trebui să se atribuie și spiritului dionysiac o valoare formativă, aceasta ar fi neapărat ceea ce, în diversele etape ale teoriei sale, Blaga a numit succesiv impersonalul (*Pietre pentru templul meu*), tendința spre absolut (*Probleme estetice*) sau stihialul, modul elementarizant (*Orizont și stil*). Apolinicul este în raport cu dionysiacul ceea ce este tipicul (exemplificat prin viziunea greacă clasicistă) în raport cu impersonalul viziunii hinduse[322], cu tendința spre absolut și stilizare supraindividuală a viziunii bizantine[323] sau cu stihialitatea și elementaritatea artei

expresioniste[324]. Izomorfismul acestor noțiuni demonstrează că ele sînt avatarurile aceleiași intuiții originare, căreia Blaga îi caută aproximări conceptuale cît mai exacte. Apolinicul și dionysiacul (la fel cu tipicul și stihialul) sînt niște „icoane" („abreviaturi comprimate ale unor mari experiențe") prin care conținuturi complexe sînt surprinse în forme simple, drept „fenomene originare". Deși sfîrșește, sub influența lui Alois Riegl și Leo Spitzer, prin a vărsa noțiunea destul de laxă de *atitudine sufletească* în cele mult mai bine instrumentate de *nisus formativus* și de *stil*, deși practică o inducție a trăsăturilor specifice unui stil în perfectă concordanță cu celelalte demersuri de morfologie a culturii din epocă, Blaga nu pierde niciodată din vedere conținutul personal al generalizărilor sale stilistice. Fie că sînt preluate din instrumentarul mondial al filosofiei artei, fie că sînt inventate de Blaga însuși, aceste noțiuni sînt un instrument de raționalizare și de abstractizare a experiențelor intime ale scriitorului.

Practicînd „metoda" goetheană a intuiției intelectual-mitice[325], autorul lui *Daimonion* își developează trăirile abisale ale tinereții prin „fenomenele originare" ale apolinicului și dionysiacului. „Apolinicul, dionysicul, fausticul reprezintă gînduri vivificate, a căror concretizare plastică nu se face însă pînă la «personificare». Lui Apollo, zeul luminii și al măsurii, îi corespunde o putere impersonală creatoare de opere, de idei și fapte, toate deopotrivă caracterizate prin luminoasă plasticitate și măsurat echilibru: apollinicul. Lui Dionysos, zeul beției, îi corespunde în filosofia nietzscheiană: dionysicul, o putere de desmărginire, o stare de beție muzicală, în virtutea căreia orice ființă limitată poate sări peste propria umbră, identificîndu-se în extaz cu un adînc și cosmic Tot, mai presus de orice individualizare"[326]. Pe canalele intuiției intelectual-mitice, Blaga coboară de la nivelul intelectual de mînuire a termenilor de apolinic și dionysiac (ceea ce el numește *a gîndi mitologic*) la nivelul subliminal, abisal-stilistic (*a gîndi mitic*). Fără să spargă blocurile conceptuale ale lui Nietzsche, pe care le păstrează ca bunuri gata preparate pentru filosofia sa, în

poezie Blaga descinde pe canalele lor sinestezice pînă în propriul inconștient. Dionysiacul este o „fereastră întunecată" a sufletului, prin care se străvede „toată grozăvia și iraționalitatea existenței". Prin această oglindă abisală, Blaga privește spre fondul magic. Între sugestiile mitului grec și conținuturile infantile se creează o relație sinergică, astfel încît poetul reconstruiește din adînc chipul lui Dionysos, descoperindu-i adesea conexiunile arhetipale. Modelul unei asemenea asimilări celulare, ce folosește metoda „fenomenului originar", îl oferă Nieztsche însuși, în care scriitorul român îl admiră nu atît pe filosof, cît pe „posedatul" care scrie „într-un ritm liric cu desăvîrșire nou, cu adevărat vrednic de cel ce vorbea atotștiutor ca un satir păduratic despre beția dionysiacă"[327]. Ideea nietzscheană a resurecției dionysiace corespundea sentimentului de întoarcere a magicului în viața spirituală a tînărului Lucian.

Cultul orgiastic

Lumea de vrajă a copilăriei reemerge în figurația cultului dionysiac. „Un mit" personal, cum își intitulează Blaga unul din aforismele din *Pietre pentru templul meu*, surprinde geneza psihologică a imaginii cortegiului lui Dionysos, în preajma unui simbolic izvor mental situat în nu mai puțin simbolica pădure exuberantă a inconștientului: „Un mit: Preumblîndu-mă printr-un codru plin de viață, zării lîngă un izvor niște fauni și satiri întinși în iarbă. Răzimați pe coate s-au adunat în jurul unuia care citia «Simposion»-ul lui Plato. Niște nimfe ascultau curioase ascunse în umbră – iar fluidul vecinic al vieții și-al iubirii curgea în crengi, în muguri, în flori – îmbelșugat și cald...".[328] Nu sînt greu de recunoscut protagoniștii pe care eseistul îi proiectează fantasmatic în satirul ce îl citește pe Platon și în nimfa frumoasă și iubitoare. Scrisorile către Cornelia facilitează identificarea. În sine, Lucian vede „pînă astăzi – un satir" (LXII), izbucnind într-o confesiune exaltată, în care femeia iubită se preschimbă într-o

nimfă: „Frumoasa, splendida, vesela, nebuna, divina, minunata, preaiubita, somnoroasa, dănțuitoarea, radioasa, fermecătoarea, chinuitoarea, neuitata, demonica mea regină africană și nimfă" (LXXXVIII).

Releul prin care magia folclorică a copilului se prelungește în cratofania dionysiacă din *Poemele luminii* nu este de altfel o descoperire a lui Blaga, ci aparține dinamicii istorice a religiilor europene. Este vorba de relația genetică dintre cultele agrare neolitice și riturile magice de fertilitate, conservate atît în religia lui Bacchos cît și în folclorul european. Demonstrația, făcută de către V. Manhardt, devenise un bun comun al cercetătorilor mentalității religioase, astfel încît Blaga știa că „s-au găsit nu numai în Frigia, ci la toate populațiile indoeuropene ale Europei septentrionale, fapte comparabile cu cele ale orgiei dionysiace: alergări cu torțe, în sunetele unei muzici zgomotoase, însoțite de strigăte și de manifestări extatice. Aceste sărbători au, la fel cu cele de care ne ocupăm [bacchice], un caracter esențialmente rustic și agrar. Ideea dominantă pare să fie cea a unei acțiuni violente exercitate în acord cu sau în întîmpinarea forțelor naturale; starea de excitare sfîrșește prin a-i face pe manifestanți să vadă demonii sau spiritele care guvernează aceste forțe și să-i pună într-un fel în contact, în comuniune, cu ele. Orgia bacchică avea același caracter: scopul ei nu era de a reprezenta un fapt împlinit, de a cînta bucuria nașterii sau de a plînge moartea zeului vegetației, ci de a exersa un fel de acțiune magică, o vrajă, cu scopul obținerii fertilității pentru anul următor. [...] Marea sărbătoare a Thyadelor, serbarea nocturnă a torțelor, se ține iarna pentru a-l trezi pe copilul divin din leagănul său, pentru a provoca trezirea naturii vii; în credința devoților este vorba de o acțiune reală, eficace, și nu de o reprezentare mimată. Strigătele scoase de *bacchoi* sînt niște chemări. Toată această componentă esențială a religiei dionysiace are deci caracterul unei conjurări; religia se întîlnește cu magia, așa cum extazul se învecinează cu divinația profetică"[329].

Este neîndoielnic că Blaga avea cunoștință de teoriile lui Manhardt, putînd să pună în relație riturile dionysiace cu obiceiuri din mediul rural românesc. Astfel, aruncarea roților de foc

noaptea de pe deal are aceeași funcție tropaică solară ca și cursele nocturne cu torțe din sărbătoarea Thyadelor. Dansul paparudelor amintește de dansul bacantelor, care le imită pe Hyade, nimfe ale ploii și doici ale lui Bacchos, ce își hrănesc zeul[330]. Obiceiul călușarurilor a fost pus de cercetători în paralelă cu dansurile orgiastico-fertilizatoare egeene, elene și frigiene (Rhea, Demeter, Cybele), dar și cu dansurile războinico-șamanice trace și cabirice. Sînzienele ce îi vrăjesc pe călătorii indiscreți ce le surprind noaptea în pădure provin dintr-un rit orgiastic asemănător cu cel al lui Artemis-Diana. Rusaliile, sărbătoare arhaică a vrăjitoarelor care intră în contact cu duhurile morților, deschid aceeași poartă de comunicare cu lumea de dincolo ca și Anthesteriile[331]. Chiar dacă nu toate aceste conexiuni s-au dovedit sau se vor dovedi adevărate, ele alcătuiau pentru Blaga o țesătură de relații și identificări simbolice ce îi serveau regăsirii, prin mitologia greacă, a propriilor rădăcini infantile.

La întretăierea acestor două serii de obiceiuri, Blaga proiectează imaginea hieratică a unor cortegii feminine ce oficiază un cult al fertilității: „Din orașele pământului/ fecioare albe vor porni/ cu priviri înalte către munți./ Pe urma lor vor merge tineri goi/ spre sori păduratici,/ și tot ce e trup omenesc va purcede/ să mai învețe odat'/ poveștile uitate ale sîngelui" (*Semne*). Simboluri ale unui erotism anabasic, „fecioarele albe" au început *oreibasia*, procesiunea pe munte, partea centrală a sărbătorilor trieteride ale lui Dionysos, în cadrul cărcia au loc dansul orgiastic, sfîșierea (*sparagmos*) și devorarea (*omofagia*) taurului ritual, epifanie a zeului. (E adevărat, poemul *Semne* nu mai participă la freamătul vital al primei perioade de creație a lui Blaga, el face parte din *În marea trecere*, unde arderea e deja stinsă și poetul speră să *re*aprindă scînteia din cenușă. Această stare sufletească va fi guvernată de o altă constelație simbolică, cea creștină, ceea ce provoacă anamorfoza imaginii din delir sacru în procesiune liturgică. Fecioarele albe urmate de tineri goi sînt personajele unei scene de *orgia*, văzută însă prin iconologia Madonei cu pruncul.) Explozia de energie interioară îl face pe Blaga să perceapă în figurile

feminine silueta unor fecioare-preotese ale lui Bacchus, în care vibrează puterea zeului: „O, lume! lume!/ Aș vrea să te cuprind întreagă/ [...]/ Cu multele/ Nenumăratele fecioare cari păsesc/ Cutremurate-n clipa asta/ De-un dor" (*Lume!*). Așa cum „dorul nemărginit" al lui Eminescu este corelativul schopenhauerienei voințe de viață, la fel dorul mistic al lui Blaga este corelativul voinței de *putere* nietzscheene, puterea avînd semnificație magică și misterică.

Un alt poem, *Fiica pămîntului joacă*, amintește de rătăcirea euforică a unei „menade ce aleargă prin sihlele din munții umbroși" (Homer, *Imn către Demeter*): „Spre diminețile tale rîd,/ soare vechi, soare nou./ Paseri aprinse se zbat prin văzduh./ Cine mă cheamă, cine m-alungă?/ A-la-la! E-la-la!". Onomatopeele, create aparent spontan de poet, regăsesc strigătele ritualice prin care era invocat Dionysos-Iacchos la Eleusis: Evoe! Dansul frenetic al bacantei se transmite viețuitoarelor firii, zborul păsărilor devenind și el o „zbatere" în văzduh. „Fiica pămîntului" este o menadă a cărei personalitate a fost luată în posesie de zeul chtonian al naturii. Ea cîntă moartea și renașterea principiului vital, coborît în Hades și revenit acum la suprafață, ca „soare vechi, soare nou". Același astru dionysiac e de regăsit în „sorii pădură-tici" ce strălucesc deasupra munților spre care se îndreaptă procesiunile de femei din *Semne*. Atributele alpine și „păduratice" prin care Blaga voalează imaginea astrului solar amintesc de trăsăturile lui Dionysos: *oreios* (munteanul), *oreiskios* și *ouresifoites* (cel care trăiește la umbra pădurilor de munte, care străbate munții)[332].

Proiectîndu-se în personajele satirului[333] și menadei, Blaga redescoperă intuitiv mecanismul de psihologie religioasă prin care latențele spirituale sînt exaltate și puse în contact cu sacrul. Izbucnirea fulgerătoare a iubirii pentru Cornelia în 1916 și perioada de introversiune din 1917 i-au reorganizat viața interioară, provocînd aprinderea „scînteii" magice[334]. Poeziile acestei perioa-

de sînt transcrierea „stărilor nude, de care eram invadat". Poetul este sediul unei cratofanii: inspirația, viața, principiul creator irup în el cu impetuozitate, făcîndu-l să se simtă *entheos*, *plena deo*, plin de zeu. Blaga își regizează poetic *enthusiasmul* ca pe o luare în posesie de către Dionysos. Poemele sale sînt spațiul imaginar de oficiere a *maniei*, delir „provocat nu de boli omenești, ci de o smulgere divină din starea obișnuită"[335]. Prin dans orgiastic, individul se dezlimitează și face loc în sine prezenței zeului: „O, vreau să joc, cum niciodată n-am jucat!/ Să nu se simtă Dumnezeu/ în mine/ un rob în temniță – încătușat./ Pămîntule, dă-mi aripi:/ săgeată vreau să fiu, să spintec/ nemărginirea,/ să nu mai văd în preajmă decît cer,/ deasupra cer,/ și cer sub mine –/ și-aprins în valuri de lumină/ să joc/ străfulgerat de-avînturi nemaipomenite" (*Vreau să joc!*).

Tînărul scriitor face experiența *hysteriei* creatoare, văzîndu-se inundat de o energie dementă: „Nu-mi presimți tu nebunia cînd auzi/ cum murmură viața-n mine/ ca un izvor/ năvalnic, într-o peșteră sunătoare?" (*Nu-mi presimți?*). În adîncul cavernei introversiunii este redescoperit izvorul vieții, al libidoului. Simbolic, acest izvor se află în inimă. Pentru a exalta funcția mistică a organului cardic, Blaga apelează, în poezia *Inima*, în afară de imaginea upanișadică a „cetății lui Brahman", la alte două registre mitologice, unul elen și altul creștin. Inima „cratoforă" este comparată mai întîi cu vasul în care Prometeu ascunde focul furat zeilor pentru a-l aduce oamenilor. Mitul prometeic este pus într-o lumină dionysiac-orfică, deoarece focul divin este imaginat ca esență a umanității, la fel cum cenușa lui Dionysos-Zagreus sfîșiat de titani este substanța din care ia naștere omenirea. În registru creștin, cu nuanțe hermetice și gnostice, inima este comparată cu „lutu-n care odinioară pe Golgota/ s-a scurs șiroaie sîngele din trupul lui Isus". Sîngele hristic este de esență pneumatică, ca și harul pe care Duhul Sfînt îl pogoară în credincioși. În tratatele alexandrine atribuite lui Hermes Trismegistos, *craterul* (vas

pentru amestecat vinul necesar libațiilor) simbolizează receptaculul material în care coboară Inteligența divină. În sinteza celto-creștină a miturilor Mesei Rotunde, craterul reapare în simbolul Graalului, potirul sfînt în care a fost adunat sîngele lui Hristos răstignit. Aidoma grîului mistic de care vorbește Blaga, inima este „hristoforă", purtătoare a energiilor divine. Din materia diafană a inimii vor fi modelate trupurile de slavă ale umanității mîntuite după Parousia („Stăpînul bun va plămădi atunci din lutul ei/ pe noul Adam"), așa cum Dionysos sfîșiat de titani renaște din inima recuperată de Zeus[336].

Umanitatea și natura se împărtășesc din puterea aceluiași zeu, ce are mai degrabă caracterul impersonal al unui daimon[337] decît cel personal al unui zeu. Blaga atribuie prin urmare dionysiacului caracterul psihoid al substanței magice. Din cauza aceasta, Nicolae Balotă are dreptate cînd susține că în lirica blagiană nu este vorba atît de un panteism, cît de un panpsihism cosmic[338]. Un curent spiritual însuflețește universul, ca o *anima mundi*, sau un Spirit al pămîntului, cum îl va numi Blaga, pe urmele lui Goethe, în *Pustnicul*. Acest suflu divin impregnează toate ființele, conectîndu-le la misterul existențial central. Orice obiect, plantă sau animal poate fi o epifanie a lui Dionysos: soarele, ploaia, semințele, polenul, vinul, vița de vie, taurul. Chiar atunci cînd folosește simboluri creștine, precum cel al Imaculatei concepții, Blaga le tratează în registru păgîn, elenizîndu-le. Astfel, imaginea fecioarei Maria din *În amintirea țăranului zugrav*, fecundată de polenul scuturat deasupra ei de o pasăre, nu trimite atît la concepția spiritualistă din Noul Testament, cît la percepția substanțialistă din gîndirea magică (cucul care „scuipă" copiii) sau din mitologia greacă (Zeus care se preschimbă în ploaie de aur pentru a o fecunda pe Danae). Tatăl lui Isus-omul nu este Dumnezeul transcendent, ci Dionysos imanent, proteiform.

Între om și univers puterea dionysiacă stabilește o rețea capilară, ca între vase comunicante, ce instituie o ecologie a sacrului. Puterea se mișcă în circuit închis între pămînt și cer, norii, fulgerele, planetele, soarele și luna aparțin aceleiași sfere ca și na-

tura terestră. În universul ca o „grotă uriașă,/ în care cerul este bolta", omul face joncțiunea între superior și inferior, asemeni unei stalactite într-o platoniciană peșteră. Prin enstaza dionysiacă, el condensează „picuri de lumină" ce „cad necontenit din cer" (*Stalactita*). Misticul își „soarbe credința puternică din soare" și se contopește cu infinitul, cu „nemărginirea" (*apeiron*, nelimitatul lui Anaximandru) care îl sărută pe frunte (*Dar munții – unde-s?*). Proba tăcerii și introversiunea culminează într-un entuziasm în care poetul se simte „un picur de dumnezeire pe pământ" și devine un „idol" (*Pax magna*). Erosul dionysiac trezește în satir și în bacantă scînteia divină, transformîndu-i în picuri de rouă „îmbrățișați de raze de lumină" (*Nu-mi presimți?*).

Izvorul subteran și „ploaia" divină sînt cele două „supape", inferioară și superioară, prin care se închide circuitul sacrului în univers. Lichidul magic care întreține ecologia pneumatică a naturii este sîngele (în microuniversul uman) și vinul (în macrantropul cosmic). Sîngele este purtătorul sentimentelor și al voinței de viață, al acelui *furor* magic ce îl face pe om să-și depășească limitele. Asemeni unui cortegiu dionysiac, fecioarele și tinerii goi în procesiune pe munte, din poezia *Semne*, vor „să mai învețe odat'/ poveștile uitate ale sîngelui". Sîngele dionysiac impregnează nu numai trupul omului, ci și pe cel al naturii. Celulele sale poartă închise în ele imaginile lumii. Deschizîndu-și venele mistice și conectîndu-le la canalele fluidice ale cosmosului, poetul trăiește o expansiune vertiginoasă: „O, lume, lume!/ Aș vrea să te cuprind întreagă/ În piept/ Dogoritor/ Să te topesc în sîngele meu cald/ cu tot ce ai/ cu munții tăi/ cu rîsul tău/ cu picurii de rouă" (*Lume!*).

Sîngele uman se prelungește în vinul bahic, adevărat sînge al naturii și al zeului acesteia. În cadrul opoziției sat/ oraș, calchiată după antinomia nietzscheană dionysiac/ apolinic, Blaga vede în spațiul citadin locul unde „vinul nebun al vieții/ s-a scurs în scrum" (*Semne*). Reîntoarcerea în „barbaria" naturii, procesiunea nocturnă pe munte pentru reaprinderea sîngelui, face apel, ca

tehnică extatică, la vinul de foc al lui Dionysos. Laurul apolinic, plantă „rece și soporifică", este înlocuit cu vița-de-vie, plantă arzătoare, ce crește pe soluri vulcanice și captează focul din adîncuri[339]. Analogia dintre focul sangvinic și vinul ignic i-a făcut pe unii cercetători mai vechi să-l derive pe Dionysos din zeul indo-arian Soma[340]. Ipoteza a fost abandonată, dar ea se baza pe intuiția, comună în ambele religii, a zeului ca putere, ca *mana*, ce îl ghida și pe Blaga. Dionysos este zeul fluidului vital al naturii[341], care, concentrat în mixturile libaționale și orgiastice, simbolizează hiper-viața. Tînărul poet român redescoperă fastul vechii sărbători thebane a culesului viilor, în care mitul morții și al renașterii fiului Semelei și al lui Zeus simboliza coacerea mustului în struguri și fermentarea lui în vin[342], folosind-o ca metaforă pentru „coacerea" interioară: „Adie-mi în ureche gînguritul de izvoare,/ la cari în miez de noapte/ nevăzuți de nimeni strugurii/ desprinși din vițe ți s-adună/ să-și umple boabele de must,/ și-apoi – cu dărnicia ta de moarte/ vino/ Lume,/ vin' " (*Strigăt în pustie*). Asemeni pomilor ce cresc pe morminte, hrănindu-și fructele din trupul celor îngropați la rădăcină, vița-de-vie își întinde și ea rădăcinile în lumea Hadesului[343], simbol al relației pe care Blaga o reface, prin *Weltanschauung*-ul dionysiac, cu tărîmul infantil al surorii moarte.

Vinul nu este nici prima, nici cea mai importantă dintre substanțele halucinogene și isterizante[344], dar el a devenit simbolul rezumativ al acestora în cultul bahic. Băutul lui constituie o asimilare a zeului naturii, la fel cu omofagia rituală a taurului dionysiac[345]. Vinul produce entuziasmul sacru și starea de *plena deo*, bacantul devenind un *theoleptos*, un posedat de către zeu. Calmul apolinic este spulberat de izbucnirea de vitalitate. Soarele lucidității se stinge deasupra Olimpului clasic și a Empireului creștin, iar poetul revine la religia „păgînă" a pămîntului. Toamna, cînd „se coace/ pelinul în boabe de struguri", el își strigă chemarea iconoclastă, *Veniți după mine tovarăși!*: „Sînt beat și aș vrea să dărîm tot ce-i vis,/ ce e templu și-altar". Zeii intelectului și ai rațiunii, Apolo, Atena, sînt abandonați pentru zeul inimii și al

simțurilor, al nebuniei, Dionysos[346]: „Spre soare rîd!/ Eu nu-mi am inima în cap,/ nici creieri n-am în inimă./ Sînt beat de lume și-s păgîn!" (*Lumina raiului*).

Delirul bahic este potențat de dansuri orgiastice, desfășurate la lumina torțelor, în sunete stridente de flaute și cimbale[347]. Muzica dionysiacă, „imagine directă a voinței însăși"[348], cum o definește Nietzsche, este mai aproape de chiot, strigăt și de ritmurile biologice, decît de cîntarea pitagoreică a sferelor. Cuprins de frenezie erotică, tînărul Lucian exclamă: „Dionisiacă – așa-i? O, Gari – aș vrea să scoți – un chiot, – să te aud pînă aici! – Munții!" (XI). Efectul de decuplare a puterilor de către dansul religios este cunoscut în numeroase practici mistice. „Cel ce cunoaște puterea dansului sălășluiește întru Domnul", afirmă Gelaleddin Rumi, un mistic sufit[349]. Mișcarea sacadată, gesticulația frenetică euritmizează trupul și inconștientul uman, acordîndu-le pe lungimea de undă a sacrului. „Barbarul" Lucian, pe care „dragostea și munții și poate că și marea – mă provoacă să am religie" (XXIV), are nevoie de peisajul alpin ca decor pentru izbucnirile sale de vitalitate. Munții, pe care poetul vrea „să-i mut din cale cu credința mea" (*Dar munții – unde-s?*), sînt singurele forme naturale pe măsura elanului dionysiac[350]. Pentru puterea care l-a luat în stăpînire, bacantul are nevoie de un trup de titan, de un trup zămislit de Mater Geea: „Dați-mi un trup/ voi munților,/ mărilor,/ dați-mi alt trup să-mi descarc nebunia/ în plin!".

„Strașnicul suflet" invadat de *numinosum* devine *anima mundi*. Poetul invocă lumea pentru a se contopi cu ea: „Cu chiotele-ți de lumină/ și cu adîncul ochilor de mare,/ cu urmele în lut, ce ți le lasă/ nenumăratele fecioare/ cutremurate-n clipa asta/ de-un dor/ pe minunatul tău pămînt,/ te chem:/ vino, Lume" (*Strigăt în pustie*). Prin proiecție animică, poetul resimte natura ca pe propriul său trup, asemeni lui Zeus panteist din *Imnurile orfice*, ale cărui membre sînt stihii și forme de relief: „Pămîntule larg fii trunchiul meu,/ fii pieptul acestei năprasnice inimi,/ prefă-te-n lă-

cașul furtunilor, cari mă strivesc,/ fii amfora eului meu îndărătnic". Dinamica stărilor sufletești a poetului ipostaziat determină dinamica universului, iubirea sau ura provoacă revoluții cosmice: „Cînd aș iubi,/ mi-aș întinde spre cer toate mările/ ca niște vînjoase, sălbatice brațe fierbinți,/[...]// Cînd aș urî, aș zdrobi sub picioarele mele de stîncă,/ bieți sori/ călători" (*Dați-mi un trup voi munților*).

Extazul dionysiac face posibilă călătoria astrală a sufletului, pe care Ficino numea *vacatio mentis*[351]. Poetul bacant îi cere zeului chtonian: „Pămîntule, dă-mi aripi:/ săgeată vreau să fiu să spintec/ nemărginirea,/ să nu mai văd în preajmă decît cer,/ deasupra cer,/ și cer sub mine–/ și-aprins în valuri de lumină/ să joc/ străfulgerat de-avînturi nemaipomenite" (*Vreau să joc!*). Blaga introduce în acest fel, de o manieră oarecum ilicită, ideea magică a călătoriei șamanice a sufletului la zeu[352] în ideea dionysiacă a sufletului posedat de către zeu. Practicînd hieromania, sufletul se eliberează din trup, asemeni săgeții șamanice. „Veninul" vinicol pe care îl oferă poetul tovarășilor săi de „orgie" este, ca și cucuta lui Socrate, un instrument al anabazei sufletului: „Veniți lîngă mine, tovarăși, să bem!/ Ha, ha! Ce licărește-așa straniu pe cer?/ E cornul de lună?/ Nu, nu! E un ciob dintr-o cupă de aur,/ ce-am spart-o de boltă/ cu brațul de fier" (*Veniți după mine tovarăși!*). Strania cupă de aur este Graalul, sau vasul în care Prometeu a adus focul divin, adică inima. Prin explozia orgiastică, vasul limitat al trupului este spart și apoi „expus" ca relicvă sacră pe bolta cerească, asemeni tuturor obiectelor ce au participat la o apoteoză (cum e lira lui Orfeu)[353]. În *Strigăt în pustie*, din dogoarea trupului invadat de puterea divină răsare o ființă eterală: „vino/ lume,/ vin'./ Și răcorește-mi/ fruntea-nfierbîntată/ ca nisipul dogorit/ pe care calcă-ncet, încet/ prin pustie un profet". Profetul ce se ridică din deșertul încins este sufletul dionysiac ce se degajă din trupul în fierbere.

Blaga imaginează entuziasmul dionysiac ca pe un foc divin. El încarcă substanța focului cu un simbolism specific viziu-

nii șamanice, pe care îl transferă însă asupra unor imagini de mitologie greacă. Șamanul este „stăpîn al focului" pentru că știe să producă „focul dinăuntru"[354]. Din flacăra acestuia se aprind „străfulgerările de-avînturi nemaipomenite" și „valurile de lumină" ce îl iluminează pe poet. În spațiul scufundat al izolării și tăcerii scapără o lumină nouă, așa cum, în mitologia orfică, din sînul nopții originare, Nyx, apare primul zeu, întîiul arătat, Phanes Protogonos. Orficii îl identificau pe Phanes lui Eros, principiul cosmogonic al iubirii. Din acest eros originar se hrănește și iubirea poetului, proiectată pe fondul de tenebre al sufletului: „Lumina ce-o simt/ năvălindu-mi în piept cînd te văd/ oare nu e un strop din lumina/ creată în ziua dintîi,/ din lumina aceea-nsetată adînc de viață?" (*Lumina*).

Introversiunea lui Blaga reface scenariul orfic al coborîrii în moarte în vederea renașterii, dualitatea magică tăcere-cuvînt fiind transpusă de tînărul scriitor în binomul mitic noapte-lumină. Nicolae Balotă a analizat aceste metafore obsedante arătînd că „lumina care se desprinde din tenebre, ca și cuvîntul din tăcere, elemente primordiale în cosmogonia biblică, sînt, în sens goethean, fenomenele originare ale poeziei lui Blaga". Mai mult, criticul a subliniat dubla natură a Cuvîntului și a Luminii, distingînd între cuvîntul care ucide și cuvîntul care creează, între lumina solară a celorlalți, înrudită cu luminile rațiunii, și lumina lunară sau stelară a poetului, corespunzînd luminilor extrarationale[355]. Focul interior este o lumină extrarațională, ce consumă și distruge benefic normele morale și sociale impuse de ceilalți, de principiul realității.

Ritualul entuziast oficiat de Blaga în primele sale volume reflectă trezirea unor energii creatoare latente, adică, în limbajul mitologic împrumutat de poet, epifania lui Dionysos. Pentru a renaște, zeul naturii are nevoie să petreacă un interval de timp regenerator în tărîmul umbrelor și al întunericului infernal, la „mume". La fel cu Phanes ivindu-se din sînul lui Nyx, *Poemele luminii* izbucnesc pe un fundal consistent de întuneric melancolic și alie-

nant. Cele mai frenetice gesturi orgiastice nu se desfășoară într-o lumină deschisă, ci într-o întunecime vătuită. Primele poeme ale lui Blaga sînt scrise într-o atmosferă mentală de tunel interior, ce trebuie străbătut pentru ca la capăt să strălucească o lumină, așa cum, în riturile nocturne cu torțe din timpul serbărilor Trieteride, renașterea lui Dionysos era primită, după cum relatează Firmicus Maternus, cu exclamația „Bucură-te, lumină nouă!".

Imaginea lui Dionysos ridică în poezia lui Blaga o problemă figurativă. La fel cu Daimonion, zeul elanului vital este o entitate ambiguă, nedelimitată imagistic, interioară și exterioară deopotrivă. După criteriile filosofului român, prin prezența pe care și-o face simțită în om, ca forță lăuntrică, Bacchos aparține gîndirii magice; prin apariția ca zeitate distinctă, exterioară, el se încadrează în mit. Atunci cînd începe să scrie, în 1917, Blaga se află în punctul de inflexiune al acestor două viziuni, făcînd efortul de a vizualiza, în imaginea mitico-poetică a lui Dionysos, intuiția infantilă a *puterii* magice. Dar identificarea nu este dusă pînă la capăt, astfel încît zeul orgiastic rămîne o divinitate invizibilă. Deși prezența sa organizează liniile de orizont ale cosmologiei *Poemelor luminii*, el apare ca o gaură neagră, ca o pată oarbă pe boltă. El constituie punctul de fugă al perspectivei luciferice, pe care Blaga nu vrea, sau nu reușește, să-l fixeze într-o reprezentare plastică, într-o icoană sau un idol al zeului, cum se va întîmpla cu Pan.

În dorința de a găsi un simbol pentru lumina „neagră" a cunoașterii de tip orgiastic, Blaga încearcă mai multe soluții imaginare. Astfel, el apelează la imaginile afine ale soarelui și lunii, deformîndu-le în așa fel încît să dea sugestia unui luminator al Hadesului. „Sorii păduratici" (*Semne*), „sorii îndepărtați" care se aprind în „nopți adînci de iarnă" (*Pax magna*) „sorii bătrîni" (*Cîntare pentru trecut*), „sorii negri" (*Liniște între lucruri bătrîne*), sînt aștri care au fost supuși unei eclipse. Ei s-au îndepărtat, și-au pierdut strălucirea orbitoare. Din sori, au devenit stele, globul lor incandescent fiind spart în fragmente minuscule, cu strălucire voalată. Traseul imaginar de la soare la stele este revelatoriu pentru muta-

ția interioară suferită de tînărul poet. Pentru a permite constelarea cosmologiei inconștiente, el trebuie să-și oculteze eul rațional, să-l pulverizeze în ceea ce Jung numește complexe autonome, euri subliminale cu o luciditate scăzută. Spre deosebire de soarele diurn, simbol al conștiinței socratice, această pulbere de conștiință întreține clarobscurul în care își duc viața ființele reveriei. Voința poetului este de a-și induce o stare crepusculară, în care fulgurează orficul „popor al visurilor": „În bolta înstelată-mi scald privirea – / și știu că și eu port/ în suflet stele multe,/ multe/ și căi lactee,/ minunile-ntunericului./ Dar nu le văd,/ am prea mult soare-n mine/ de-aceea nu le văd./ Aștept să îmi apună ziua/ și zarea mea pleoapa să-și închidă,/ mi-aștept amurgul, noaptea și durerea,/ să mi se-ntunece tot cerul/ și să răsară-n mine stelele,/ stelele mele,/ pe care încă niciodată/ nu le-am văzut" (*Mi-aștept amurgul*).

Imaginea constelațiilor nocturne nu surprinde însă punctul central de unde emană lumina neagră. Chiar reunite în „căi lactee", stelele nu mai ating puterea centripetă a soarelui diurn. Pentru a recupera intuiția centrului, Blaga apelează la imaginea congeneră a lunii. Pentru un timp, mai ales în aforismele din *Pietre pentru templul meu*, el pare a opta decisiv în favoarea mitului selenar, simbol al centrului psihic scufundat din care poetul controlează fondul inconștient. Luna este un „soare oglindit", ea radiază o lumină secundă, niciodată una directă. Este un loc de răsfrîngere în abis a soarelui rațional, și în această oglindire lumina apolinică își pierde facultatea ordonatoare. Ea înceteze să mai structureze materialul psihic în construcții logice, devenind doar un fundal difuz care dă contur ființelor inefabile ale inconștientului. E asemeni unei lumini invizibile puse în spatele unui acvariu, ce transformă oceanul nocturn al minții într-un mediu translucid: „Există lucruri adînci, cari în lumina artei pot fi înțelese mult mai limpede decît în lumina științei. Se spune că apa unor mări e mai străvezie în lumina lunii decît în lumina soarelui". Pentru a develop peisajele ascunse ale sufletului și a le transforma în fotografii, în desene luminoase, în imagini lirice, poetul utilizează luna ca pe o

sursă de lumină „roșie". „Soarele, apreciază el, are o lumină cu mult prea bogată decît să poată produce «efecte de lumină»... Luna însă cu lumina ei mai săracă are cele mai frumoase «efecte de lumină»..".[356]

Efectele de lumină selenară sînt corelativul vizual al „cuvintelor cîntate" pe care Lucian le distinge pe fondul tăcerii din 1917. Ele sînt scintilații ale fondului magic, pe care Blaga încearcă să le fixeze în figurația mitologiei dionysiac-orfice. Simbolul lui Bacchus căutat de poet trebuie să surprindă intuiția unui principiu iradiant, de aceea luna din *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* nu este un punct de absorbție, un centru vid care secătuiește lumea, ci un centru de emanație, ce corespunde centrului interior de generare a *manei*: „eu cu lumina mea sporesc a lumii taină–/ și-ntocmai cum razele ei albe luna/ nu micșorează, ci tremurătoare/ mărește și mai tare taina nopții,/ așa îmbogățesc și eu întunecata zare/ cu largi fiori de sfînt mister".

Imaginea efluviilor de energie vitală ce impregnează universul transpune intuiția infantilă a puterii magice în figura lui Dionysos mistic, simbol al forței reproductive a naturii. Opera lui Blaga va relua mereu schema emanatistă, în toate variantele configurative. În viziune orfică, Erosul cosmogonic, întrupat în femeie, creează lumea prin centrii selenari ai ochilor: „ochii tăi, adîncii, sînt izvorul/ din care tainic curge noaptea peste văi/ și peste munți și peste șesuri,/ acoperind pămîntul/ c-o mare de-ntuneric" (*Izvorul nopții*). În figurație hindusă, părul iubitei se revarsă asupra lumii asemeni vălului Maia, „prin care nu putem străbate cu privirea,/ păienjeniș, ce-ascunde pretutindeni firea,/ de nu vedem nimic din ce-i aievea" (*Din părul tău*). În sfîrșit, Marele Anonim din sinteza gnostică de mai tîrziu nu creează lumea din nimic, asemeni Dumnezeului creștin, ci prin emanație din sine, la fel cu Binele neoplatonic.

Resimțită ca un principiu pasiv, fără lumină proprie, luna nu reușește totuși nici ea să coaguleze într-o metaforă obsedantă. Simbolul în jurul căruia gravitează Blaga, fără a-l suprinde pe de-

plin, este soarele nocturn, subteran, emblemă a lui Dionysos-Iacchos din misterele eleusine. Corul inițiaților din *Broaștele* lui Aristofan îl conjură astfel: „Iacchos, o Iacchos, vino să dănțuiești în această dumbravă, vino spre credincioșii tăi, fluturînd pe creștet cununa ta de mirt din care răsar roade bogate, cu pas îndrăzneț, izbind pămîntul în cadență, ia conducerea dansului dezlănțuit, nebunesc, plin de grație, dansul sfînt, sacru, pentru devotații tăi inițiați. [...] Deșteaptă-te! Astrul strălucitor, Iacchos, o Iacchos, sosește, părăsind misteriile sfinte din timpul nopții, și în mîna-i ține, învîrtind-o, torța aprinsă". Simbolul acestei divinități a renașterii nocturne este ceea ce Nerval numește „soarele negru al melancoliei".

Nereușind să surpindă imaginea unui astru de lumină neagră, Blaga o aproximează printr-un palimpsest imaginar. El suprapune discul mort al lunii sferei iradiante a soarelui, obținînd un simbol ecliptic, o pată oarbă hipnotică, o gaură neagră. Din simbolismul lunii, el preia latura nocturnă, din cel al soarelui latura activă. Acest mod de asociere era binecunoscut gîndirii mitice. Pe monezile ce se băteau la sancturarul de la Delos era reprezentat un triunghi avînd drept laturi trei corzi de cerc, în ale căror concavități erau desenate trei asteriscuri. Aceste „steluțe" îl reprezintă pe Apolo – soarele superior, Artemis – luna, și Bacchus – soarele inferior. Astrul lui Blaga este un soare eclipsat de lună, un soare developat sub lumina lunii. Or, acesta este tocmai simbolul lui Dionysos mistic, considerat în mistere drept fratele nocturn și subpămîntean al lui Apolo diurn și celest. „Apolo și Bacchus erau prin urmare aceeași divinitate pentru greci, considerată însă sub două aspecte. În Apolo se vedea în principal acțiunea soarelui asupra celorlalte părți ale naturii, și în primul rînd asupra pămîntului. Apolo este astrul luminos care strălucește în Olimp, este zeul zilei, cel care împrăștie lumina, în timp ce soarele considerat în raporturile sale cu vegetația este Bacchus sau Osiris, adorat ca astru binefăcător: în acest caz, soarele este unul din agenții majori ai principiului productiv, care pătrunde în lumea sublunară prin căldura lui activă, fecundează materia, dezvoltă toți germe-

nii. Urmînd această doctrină, Bacchus este forța care, emanată dintr-un principiu simplu, se multiplică pe măsură ce se îndepărtează de sursă și se distribuie în materia organizată, în timp ce Apolo este lumina pură și virgină, al cărei domeniu este partea superioară, în afara tuturor șocurilor tumultoase ale materiei, unde domnește o armonie constantă și eternă"[357].

Ambivalența simbolului luminii în poezia lui Blaga se datorează prin urmare anamorfozei lui Apolo, astrul intelectului, în Dionysos, astrul nocturn al inconștientului. Epitetul *chtonios*, prin care era desemnat acesta din urmă, semnifica la început, la propriu, zeul *terestru*, iar mai apoi, prin metonimie, zeul *infernal*. Dionysos-Iacchos, ca și Dionysos-Zagreus, a fost asimilat uneia din divinitățile Hadesului și identificat lui Pluton. Din fiu, el a devenit soț al Persefonei și stăpîn peste umbrele morților. La „Iacchos! lumină orbitoare a orgiilor nocturne" coboară poetul atunci cînd, renunțînd la lumea de afară, se întoarce în spațiul scufundat al primelor amintiri, unde bîntuie sora sa moartă. Și tot de la el își recapătă poetul forța de viață, asemeni naturii care renaște după o lungă perioadă de îngheț și mortificare. Frenezia orgiastică, suport al inspirației orfice, își trage energia din focul infernal al lui Dionysos. Din adîncurile psihismului, zeul tenebrelor radiază vitalitate pînă în regiunile supramundane, intuiție pe care Blaga o exprimă prin imaginea nu atît creștină cît dionysiacă a *Luminii raiului*: „De unde-și are raiul–/ lumina? Știu: îl luminează iadul/ cu flăcările lui!".

ATARAXIA PANICĂ

Pan – între Dionysos și Apolo

Într-un studiu asupra lui Hölderlin, Nietzsche, Strindberg și Van Gogh, artiști pe care, cu excepția celui dintîi, Blaga îi revendică drept întemeietori ai „noului stil", Karl Jaspers a observat că perioadele lor de demonie creatoare au premers perioadelor de prăbușire psihotică temporară sau definitivă. Înainte de a se decompensa, spiritul lor a atins un punct de expansiune maximă, la pragul dintre demență și genialitate. Nebunia a fost în cazul lor agentul unei arderi creatoare sublime și devastatoare[358]. Analizînd criza ce caracterizează cultura modernă, Blaga subscrie la o asemenea tipologie a creației, în care genialitatea se îmbină cu demonia și cu boala. În Nietzsche, scrie el, „se întîlneau atîtea curente contrarii [încît] era prea firesc să se producă vîrtejul nebuniei. Aproape la fel a fost ars și sufletul lui Van Gogh, iar Strindberg, cel de-al treilea pregătitor al noului stil, a scăpat ca printr-o minune de prăpastia, în care căzuseră ceilalți doi. Tustrei deopotrivă și-au rezumat veacul, retrăindu-l violent. Tustrei au profetizat anume laturi ale epocii ce avea să înceapă. În adevăr dionysiacul lui Nietzsche, dinamica lui Van Gogh și viziunea lui Strindberg devin componente importante ale noului fel de a vedea viața, și de a concepe lumea".

„Totuși, continuă Blaga, un Strindberg și un Nietzsche s-au identificat prea mult cu toată chinuitoarea problematică a veacului"[359]. Deși se vede pe sine ca un reprezentant al „noului stil", scriitorul român păstrează o distanță semnificativă față de prac-

tica nebuniei. După el, orgia dionysiacă trebuie să fie o tehnică creatoare, iar nu un comportament existențial. Ea trebuie experimentată în laboratorul etanș și securizat al fanteziei poetice și îndrumată cu grijă, pentru a nu scăpa de sub controlul conștient. Teoreticianul român nu ezită să recupereze metoda paranoic-critică (cum ar numi-o Dali) a lui Strindberg, dar o tratează detașat, de la înălțime filosofică. „Voința conștientă extraterestră", prin care autorul dementei cărți de observații științifico-cabalistice *Sylva sylvarum* își exprima sentimentul demonic de expansiune a sinelui în natură, primește la Blaga numele aproape pedant de „deducție a cauzalității dintr-o analogie"[360].

Gesticulația orgiastică desfășurată de Blaga în primele sale scrieri nu este o tulburare voluntară a lucidității, o „dereglare sistematică a tuturor simțurilor", ci este, dimpotrivă, o modalitate de recuperare a controlului de sine, de catalizare a trăirilor schizofrenogene. *Hysteria* dionysiacă este folosită, pe de o parte, ca supapă de sublimare a angoasei neantului reactivată în tînărul poet, și, pe de alta, ca instrument de descătușare a inspirației. O dată aceste scopuri atinse, focul demonic se stinge spontan, făcînd loc unui calm, unei letargii nu mai puțin mistice. Blaga este conștient de faptul că amîndouă aceste comportamente asigură în egală măsură accesul la fondul numinos din sine, la sacru: „Sînt deci două posibilități de a reda artistic «absolutul»: «liniște», «mișcare». Se știe că extazul se exprimă fiziologic și fizionomic fie în absolută nemișcare contemplativă, fie în învîrtire, joc, goană, strigăte dionisice. Aceste efecte și expresii ale extazului, în aparență opuse, au în fond același raport cu absolutul"[361].

Frenezia entuziastă, pe de o parte, și tăcerea extatică, de cealaltă, au fost interpretate de critici ca momente corelative într-o economie afectivă de tip ciclotimic. Nicolae Balotă descoperă la Blaga „ambivalența baudelairiană (oroarea vieții și extazul vieții)", văzînd în „starea larvară" un reflux, o astenie ce urmează exaltării dionysiace[362]. Mariana Șora constată „deosebirea între un moment de elan inițial și altul de avînt recăzut, între sete de viață și obo-

seală"[363], iar Ion Pop consideră că avem de-a face cu două „măști lirice" încadrate în structura aceluiași mit al creatorului[364]. *Pattern*-ul comportamentului ambivalent al tînărului Blaga este de căutat în oscilația între dorința de afirmare și presiunea de renunțare la sine, între cuvînt și tăcere, din prima copilărie, reluată în ritm accelerat în perioadele de nesiguranță și criză de mai tîrziu. În 1919, după numeroase evenimente intime (evoluția iubirii pentru Cornelia) și sociale (războiul, unirea), Lucian are sentimentul că „m-am născut și am murit de nenumărate ori pînă acum, chiar și în răstimpul ultimelor luni". Tocmai aceste schimbări de registru afectiv, alternanța între nădejde și disperare, între apatie și activism, îl fac pe tînărul poet să simtă că este viu, că nu este o mumie, că participă la „vecinicul Nou, *schimbarea*, creațiunea": „Orișice e numai un mijloc în mîna Vieții. Există o singură maiestate: Viața [...] Deci Edera: îmi plac și mie aventurile, dar îmi place și liniștea și tăcerea – căci sînt o personalitate liberă, creatoare, și – multilaterală!" (CIX).

Această ecuație psihologică primară poate fi regăsită în toate configurațiile imaginare elaborate de Blaga. În viziunea magică a *satului-idee*, ea era transpusă în opoziția dintre riturile șamanice bazate pe frenezia motorie și cele bazate pe transa extatică[365]. O experiență din prima categorie era criza de curaj isteric a băieților porniți să alunge diavolul din casa lui Vasile, celei de-a doua categorii îi aparțin reveriile introvertite în care copilul călătorea pe „celălalt tărîm", al surorii moarte. În adolescență, tînărul Blaga reia „dansul războinic" și „coborîrea în sine" în noi cadre figurative, de natură mitologică, și anume în cultul dionysiac, respectiv în ataraxia panică. Alternanța, în primele volume, a poemelor „frenetice" cu cele „apatice", a gesticulației menadice cu nemișcarea contemplativă, corespunde celor două stări care pot reda artistic absolutul: „mișcarea" și „liniștea".

Figura simbolică pe care Blaga o asociază celei de-a doua stări, ce stăpînește *Pașii profetului* după epuizarea entuziasmului dionysiac din *Poemele luminii*, este Pan[366]. Pentru a înțelege evo-

luția imaginară a poetului de la Dionysos la Pan, este instructiv a cerceta sinapsele care, în gîndirea mitică, îi leagă pe cei doi zei. În istoria religiei grecești, Dionysos este cel de-al treilea zeu ce a fost înălțat la rangul de stăpîn al universului, după Marea Zeiță din religia neolitică și după Zeus din panteonul indoeuropean. El a fost propulsat în rolul de pantocrator de către practicanții cultului dionysiac și, mai apoi, de către adepții orfismului. Mai tîrziu, în preajma erei creștine, curentele filosofico-mistice derivate din orfism, cum sînt neopitagoreismul și neoplatonismul, au elaborat o nouă sinteză, în care locul lui Dionysos este luat de către Pan. Pornind de la asimilarea cultică a lui Dionysos cu Apolo în riturile de la Delfi, Plutarh susținea că cei doi zei sînt două aspecte ale aceluiași principiu. Apolo reprezintă aspectul nediferențiat și unitar al substanței universale[367], în timp ce Dionysos reprezintă aspectul ei diferențiat în indivizi, divizat în natură[368]. Pentru neopitagoreici, Apolo și Dionysos sînt așadar două fețe ale unui zeu unic, identificat drept Pan[369]. În Pan, ei vedeau adevăratul „protogonos", întîiul creat, din care ia naștere mai apoi întreg universul. Desigur, această teogonie alegorică este pur speculativă, ea nerespectînd succesiunea reală a zeilor cosmocratori din religia greacă. Deși Pan nu fusese decît o zeitate pelasgică locală, neopitagoreicii l-au ridicat la rangul de zeu suprem, citindu-i numele, în etimologie populară, ca însemnînd Totul[370].

În cazul lui Blaga, asistăm la o anastomoză similară a lui Dionysos cu Apolo, ce sugerează o anumită evoluție a psihologiei sale creatoare. Soarele nocturn, simbol al fondului inconștient, se contopește cu soarele diurn, simbol al gîndirii raționale, poetul exprimînd, prin generarea figurii lui Pan din *Pașii profetului*, realizarea unei armonii interioare. Ne aflăm în vara lui 1919 și Blaga trecuse, în ultimii doi ani, prin evenimente sociale și personale ce i-au modificat dispoziția și configurația sufletească sub semnul căreia scrisese *Poemele luminii* și *Pietre pentru templul meu*. În 1917, în urma răcelii cu care fusese întîmpinat de familia Brediceanu, precum și din cauza vremurilor tulburi ale războiului, care făceau dificilă continuarea studiilor la Viena, Lucian

Blaga se retrăsese în sine, refugiindu-se în locuri ascunse, la Sebeș sau la Purcăreți, un „sat de munte, ciobănesc". În cercul securizant al claustrului, el experimentase puterea regeneratoare a introvertirii, curînd transformată în inspirație entuziastă. Din acest impuls creator, modelat de poet pe un tipar dionysiac nietzschean, țîșnesc *Poemele luminii*. În 1919, războiul luase sfîrșit, Transilvania se unise cu România, legătura cu Cornelia fusese „oficializată", iar cele două volume publicate de poet avuseseră un bun ecou în rîndul intelectualității bucureștene. Predispoziția introvertită din 1917 face loc dorinței de afirmare socială, în special în urma călătoriei lui Blaga la București, unde Iorga, printre alții, îi reactivează speranța de a obține o bursă și a-și continua studiile în străinătate, la Viena sau la Paris. Incandescența sufletească găsește astfel calea de a ieși din conturul interiorității și de a se exprima în agora.

Dorința de afirmare intelectuală, de integrare în colectivitate, întărește principiul realității și rolul eului lucid. Inspirația crepusculară, gesticulația frenetică desfășurată într-un spațiu scufundat tind acum să reverbereze în afară, să se arate în „lumina celorlalți". Puterea de atracție exercitată de eul nocturn scade, fiind concurată de promisiunile eului rațional-discursiv. Blaga este pe cale de a trăi o nouă răsturnare a centrului de greutate interior, printr-o ofensivă a rațiunii, așa cum, în adolescență, luciditatea socratică a tatălui spulberase orizontul magic în care îl crescuse Ana Blaga. De astă dată, însă, intuiția irațională a magicului nu mai este complet refulată de către principiul rațional, cele două dispoziții creatoare încercînd să se acomodeze reciproc. Impulsurile obscure sînt păstrate ca sursă de inspirație, dar ele nu sînt lăsate libere, ci vor fi supuse acțiunii moderatoare a „demonului socratic", „geniu al restricțiunii morale"[371].

În termeni de poetică, Blaga parcurge distanța de la creația „spontană", dionysiacă, la cea „conștientă", apolinică. „Frămîntarea interioară" prin care trece în această perioadă sfîrșește printr-o transfigurare și obiectivare a plăsmuirilor poetice. Eul ingenuu și

hipertrofiat al ritualului liric se resoarbe în fața radiației impersonale a rațiunii. Poetul începe să se rușineze a scrie „posedat", dorind să-și controleze estetic momentele de inspirație. „Autocritica simțitor întețită tocmai în acele zile, îmi spunea că va trebui să mă despart chiar și de poezia mea de pînă acum. Aspiram parcă la alte moduri, vag întrevăzute, ale expresiei, și spre o adîncire a albiei poetice. Evitam prin urmare să dau glas stărilor nude, de care eram invadat și pe care nu mă mai simțeam capabil să le ridic pînă la sublima lor lamură. În fața freneziilor de-o clipă, gata să mă consume, sau a violentelor sfîșieri lăuntrice – lirismul direct putea să mă ducă la un exhibiționism, ce mi-ar fi inspirat oroare a doua zi: Să evadez într-un gen mai obiectiv?". Cu intuiția lui participativă, Emil Cioran i-a creionat lui Blaga un portret interior ce surprinde tocmai această „înseninare între lumini și umbre" și obiectivare a angoaselor prin „convertirea *muzicalului în plastic* sau, cu alte cuvinte, a infinitului în formă"[372].

Starea de echilibru între luciditate și fondul inconștient („seninătate în clarobscur" în formularea lui Cioran) atinsă de Blaga este temporară și instabilă, ea se va desface în curînd în două tendințe creatoare paralele, cea filosofică și cea poetică. Dar, pentru o clipă, în acest centru miraculos, tensiunile divergente se anulează reciproc, dînd impresia de imobilitate. Vara lui 1919, petrecută la Sebeș, este un moment de răgaz înainte ca scriitorul să se angajeze în „marea trecere". Impulsul afirmării sociale este menținut încă în latență de către atracția contrară, exercitată de spațiul matricial al satului, al mamei și al copilăriei magice. Zeul Pan este simbolul prin care Blaga reprezintă acest punct de echilibru sufletesc. Poemele din *Pașii profetului* sînt scufundate în atmosfera inconfundabilă a stării panice, a sentimentului de plenitudine sufletească și beatitudine ataraxică, trăite în decor estival[373].

În ciuda mutației ireversibile produsă în dispoziția sa creatoare, Blaga nu găsește de la bun început un nou fundal poetic, altul decît cel din *Poemele luminii*, pe care să-și proiecteze trăirile. De aceea, poeziile panice continuă să folosească figurația diony-

siacă, încercînd însă să o stilizeze, să o tempereze. Ritualul viticol se transformă dintr-o orgie nocturnă într-o procesiune anacreontică: „În vițe roșii strugurii par sînii goi/ ai toamnei, care se dezbracă rînd pe rînd/ de foi./ Smulge-i tu din trunchiul lor robust/ și stoarce-i,/ stoarce-i bulgărilor de pămînt/ în gură" (*Anacreon*). Pentru a evita „stările nude", în toate aceste poezii miniaturale, caligrafiate, adevărate *Versuri scrise pe frunze uscate de vie*, poetul apelează la imagini neutre, obiectivate, ce sînt aproape niște clișee culturale. Pe un fundal pastoral arcadian, Pan apare ca un zeu bătrîn și orb, stăpîn al turmelor, ce își mîngîie miei, căutîndu-le „cornițele sub năstureii moi de lînă". Daimon al peisajelor agreste și al naturii sălbatice[374], el e cuprins de torpoarea verii și trăiește în peșteri care „cască somnoroase", bînd „stropi calzi de rouă".

În mitologia clasică greacă, Pan este tutorele lui Dionysos și face parte din cortegiul acestuia, alături de satiri și nimfe, daimoni ai fertilității. Asemeni satirului, Pan este asociat erosului, poetul proiectîndu-și în el tentațiile libidinale. Pan și nimfa sînt actori simili-mitici care, într-un decor pastoral, pun în scenă spectacolul iubirii, la care participă întreaga natură: „Cu strai de broască-n păr răsai din papură,/ o undă/ vrea să te cuprindă și nisipuri prind să fiarbă./ Ca dintr-o nevăzută amforă rotundă/ îți versi mlădie trupul gol în iarbă.// Și vîna de la tîmple îmi zvîcnește/ ca gușa unei lenește șopîrle/ ce se prăjește-n soare,/ mișcarea ta mi-adie murmur de izvoare.// Ca pînea caldă eu te-aș frînge,/ mișcarea ta mi-azvîrle clipe dulci în sînge.// Nisipuri prind să fiarbă.// Vară,/ soare, iarbă!" (*Pan către nimfă*).

Sub tușele pastelului arcadian se străvede peisajul autohton, ca într-un palimpsest. Sub stilizarea anacreontică poate fi recunoscută o experiență biografică concretă, o percepție vie, amintirea unei stări de torpoare și abandon, trăită vara, în mijlocul lanurilor din preajma satului natal. În poezia *Vară*, învăluită într-o atmosferă panică, reapar vîlvele din copilărie, descărcări atmosferice specifice podișului transilvan: „La orizont – departe – fulgere fără

de glas/ zvîcnesc din cînd în cînd/ ca niște lungi picioare de păianjen–/ smulse din trupul ce le purta.// Dogoare.// Pămîntu-ntreg e numai lan de grîu/ și cîntec de lăcuste.// În soare spicele își țin la sîn grăunțele/ ca niște prunci ce sug". Vița-de-vie dionysiacă e înlocuită cu holdele de grîu. Așa cum strugurii erau epifania vegetală a lui Bacchus, boabele de grîu sînt epifania lui Pan. Grîul este un receptacul care înmagazinează atît sevele telurice, cît și energia solară. El este deci un simbol care reactualizează intuiția magică a copilului Blaga, pentru care obiectele erau locuite de *mana*. Un alt receptacul al puterii sacre este floarea de mac, corelativ autohton al florii de lotus hinduse: „De prea mult aur crapă boabele de grîu./ Ici-colo roșii stropi de mac/ și-n lan/ o fată/ cu gene lungi ca spicele de orz/ [...]/ Eu zac în umbra unor maci,/ fără dorinți, fără mustrări, fără căinți/ și fără-ndemnuri, numai trup/ și numai lut" (*În lan*). Poeziile acestea sînt difuz impregnate de o senzualitatea bahică, filtrată însă într-un „gen mai obiectiv".

Blaga depune efortul evident de a menține imaginile într-un registru „artistic", care să sublimeze „freneziile de-o clipă". Unei poezii precum *Vară nouă*, rămasă în paginile *Gîndirii* [375], i-a fost refuzată intrarea în volum tocmai datorită faptului că elementul biografic este prea direct, insuficient transfigurat: „Îngropat în spice un fecior din sat se-ntrece-n sănătate/ Cu macii cîmpului,/ Cu paserile verii./ Îl văd din spate:/ din tăria brațelor lui simt/ că nu iubește femeile decît în lanuri coapte de grîu./ Umezi pînă-n brîu/ se-ntorc pescarii de la Mureș/ cu libelule prinse-n pălărie./ Globuri mari de păpădie/ arată drumul vîntului./ Eu macin între degete spic după spic,/ și-arunc semințele-ntre brazde pentru cățelul pămîntului./ Eu macin între degete spic după spic,/ și-azvîrl grăunțele în lume, fără rost,/ în cinstea soarelui". Comparînd un asemenea poem realist-descriptiv cu poemele panice, iese limpede în evidență rolul pe care îl joacă modelul cosmologic adoptiv (aici, *Weltanschauung*-ul panic) în transfigurarea datului biografic. Prin prelucrarea matricial-stilistică, impresiile brute capătă o

semnificație generalizatoare, sînt integrate în marele tot al naturii. În termenii poeticii expresioniste asumate de Blaga, ceea ce lipsește poemului *Vară nouă* este o „relațiune cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul", adică acea „putere, tensiune interioară" care „transcendează lucrul"[376]. După cum se vede, criteriul stilistic este elaborat pe nucleul unei intuiții genuine: poetul renunță la acele versuri care nu cad peste percepția infantilă a *puterii*.

Pan este simbolul cu valoare de *numinosum* prin care Blaga dă expresie, în această etapă de creație, complexului magic. Starea panică are o iradiere obsesională, o putere de fascinație cataleptică, deoarece pe ea se grefează apercepția *forței*. În *Poemele luminii*, magicul făcea irupție sub chipul simbolic al lui Dionysos, ca frenezie orgiastică nocturnă și catabasis spre soarele negru. În *Pașii profetului*, divinitatea stă într-un mediu diurn și estival. Pan este un Dionysos adus în lumina zilei, un Dionysos conjugat cu Apolo. Soarele care guvernează amiaza și vara din poezia panică nu mai este un soare orb, frenetic, ci unul luminos, extatic. Fără să o anihileze, lumina lucidității paralizează radiația ce induce hieromania din *Poemele luminii*.

Pan este un zeu al torporii, al unui *otium* estival[377], dar și al ataraxiei contemplative, ca modalitate de impersonalizare și confundare cu sinele lumii. Viața simțurilor, percepțiile, reminiscențele memoriei și fulgurațiile afectelor, pulsiunile mentale se sting toate într-o stare de vid psihic extatic, „fără dorinți, fără mustrări, fără căinți/ și fără-ndemnuri, numai trup/ și numai lut". Imobil, concentrat în sine, sufletul se reifică, se substanțializează. Dacă ritualul orgiastic ducea la o contopire energetică a omului cu cosmosul, ritualul panic duce la o contopire materială. Dionysos era mai apropiat de ideea de *mana*, de *soma* vedică, înțelese ca energii pneumatice; Pan este o divinitate masificată, la îngemănarea trupescului cu sufletescul, a materiei cu spiritul. Zeul nu locuiește în natură ca o *anima mundi*, ci se confundă cu substanța materială a naturii. Pan, din poemul cu același nume, este acoperit de frunze veștede, stă topit în stîncă, „pleoapele-i sînt cremene", se „adapă" cu „stropi calzi de rouă", se molipsește de „căscatul pesteri-

lor". Imaginea prototipală pe care este construită viziunea lui Blaga este cea din imnul orfic *Către Pan*. În virtutea etimologiei populare atribuite numelui său, zeul-țap figurează, în teogonia orfică, ca un Mare Antropomorf, al cărui trup constituie înseși elementele naturii: „Îl chem pe Pan, străjer de turme, putere ce cuprinde lumea/ și bolta cerului, și marea, și-a tuturor crăiasă, glia/ Și focul veșnic – căci acestea sînt mădularele lui Pan"[378].

În starea dionysiacă, pentru a se descătușa și a ieși din sine, eul avea nevoie de o infuzie de energie divină, obținută prin transă orgiastică. Expansiunea dionysiacă a sufletului îl făcea pe poet să simtă nevoia de a-și găsi un corp pe măsură: *Dați-mi un trup voi munților!* În starea panică, el permanentizează condiția ec-statică, fiind asimilat trupului Marelui Antropomorf. Limitele propriei persoane dispar, poetul topindu-se în marele circuit al materiei. Sufletul panic nu este legat de un corp, el putînd migra în ființe diferite, cum este iubita, nimfa: „Eu zac în umbra unor maci,/ fără dorinți, fără mustrări, fără căinți/ și fără-ndemnuri, numai trup/ și numai lut./ Ea cîntă/ și eu ascult/ Pe buzele ei calde mi se naște sufletul" (*În lan*). Impulsurile sufletești nu mai animă trupul de carne al poetului, ci elementele naturii, ca și cum circuitele nervoase ale minții sale s-ar prelungi în stihii. Estomparea granițelor ființei individuale trădează faptul că Dionysos este tot mai puternic contrabalansat de către Apolo, în ipoteza neopitagoreică conform căreia Dionysos este un principiu al individuației, iar Apolo, un principiu al unicului nediferențiat. În termeni de psihologie a creației, panismul lui Blaga este o stare mai nucleară decît dionysismul. Dacă frenezia dionysiacă iradia din polul mental al inconștientului, extazul panic emană din centrul situat la intersecția dintre conștiință și inconștient, din ceea ce Jung numește sinele.

Pan este un zeu dual nu numai la nivel spiritual (Dionysos-Apolo), ci și fizic (jumătate om-jumătate țap). Pavel Bellu subliniază faptul că Pan „reprezenta omul care iese din pielea animalului cu ajutorul naiului. Instinctele lui biologice și excesul de vitalitate îl țineau încă încleștat de copită – dar cîntecul i-aducea aminte

de zei"[379]. Traducînd acest simbol în termenii inspirației creatoare, se poate spune că poezia panică a lui Blaga se află în punctul unde are loc transmutația creației ingenue în creație conștientă, a freneziei telestice în cîntec orfic. Într-o perspectivă comparatistă asupra sud-estului european, Mircea Muthu repartizează imaginea lui Pan unui mit semiantropomorf, ce marchează trecerea de la natură la cultură: „Semiantropomorfismul pledează pentru organicitatea cosmosului. Jumătate om, jumătate piatră (Eminescu, Sadoveanu), animal (Voiculescu) sau ficțiune (Cantemir, Blaga), preotul sau Pan sînt departe de a exprima inconștiența naturii. Ipostazele concretizează mai curînd o tensiune interioară, aceea dintre *natură* și *cultură*, amplificată prin cooptarea, la Lucian Blaga, de pildă, a motivului biblic al lui Christ"[380]. Simbol al unei faze de echilibru între două cicluri de civilizație, cea pastorală și cea agricolă, dar și între două religii, cea șamanică și cea mitologică, zeul Pan este preluat de Blaga din imaginarul colectiv pentru a da expresie senzației de tranziție interioară. Om-țap, Pan se află între condiția de totem și cea de zeu, între gîndirea „mitică" și gîndirea „mitologică", între intuiția magică și reprezentarea religioasă. Suprapunînd pe Dionysos lui Apolo, figura lui Pan este o sinteză puternică, dar provizorie, un punct de recapitulare al perioadei de formație a lui Blaga și de început al marii creații.

Elogiul tracilor

„Schimbarea de zodie" sfîrșește prin a provoca și modificarea decorului imaginar. Poetul renunță treptat la figurația mitologică elină, urmărind să se apropie de propriile rădăcini culturale. El procedează la o autohtonizare a motivelor, la o transpunere a personajelor în spațiul etnic românesc[381]. Procesul va fi de lungă durată și va parcurge mai multe etape: tracismul, ortodoxismul gîndirist, bogomilismul, mioritismul. Prima dintre aceste mutații este de natură spațială: rămînînd în același orizont temporal (antichitatea), Blaga urcă din Elada în Tracia. Figura lui Pan servește

în această deplasare geografică drept pivot imaginar între mitologia greacă și cea tracă. Scriitorul român nu este de altfel primul care practică o asemenea asociere. Hugues d'Hancarville, erudit din veacul al XVIII-lea, considera că Tho, Theo, zeul suprem al sciților, reprezentînd focul primitiv, este același cu Pan protogonos, principiul ignic din care își trag substanța atît Dionysos – soarele nocturn, cît și Apolo – soarele diurn[382]. În anumite aspecte ale lor, ambele divinități grecești erau de altfel considerate a fi de origine nordică: Dionysos Sabazios era un zeu trac, demonstrație dezvoltată de Erwin Rohde[383], iar Apolo – un zeu hyperborean, ai cărui profeți, Abaris sau Orfeu, coborau din nord. Un alt erudit, contemporan cu Nietzsche, Jules Girard, susținea că legătura dintre Dionysos și Apolo fusese stabilită pe filieră tracă, în religia lui Orfeu[384]. Chiar dacă Tracia mitică la care fac referire miturile grecești reprezintă nordul Greciei și nu Tracia mare la care se gîndește Blaga, este dovedit faptul că ramurile geto-dace ale tracilor cunoșteau atît cultul orgiastic de tip dionysiac, cît și misterele de tip orfic[385].

„Tracomania", cum o numește Șerban Cioculescu, se născuse în secolul al nouăsprezecelea, ca o reacție romantică la exagerările școlii latiniste[386], iar cercetările istorice propriu-zise debutaseră prin fulminantul articol al lui Hasdeu *Perit-au dacii?* Prin căutarea rădăcinilor dace, romanticii, Eminescu în primul rînd, dăduseră o profunzime sporită ideii de specific național, de matrice stilistică a neamului, cum avea să o numească Blaga. După primul război mondial, tracomania a fost preluată în marea mișcare ideologică de recuperare a fondului „arian", pur, vital, nepervertit, ce a marcat perioada interbelică, din Europa centrală pînă în Balcani. Aceste mituri ale începuturilor, ce aveau să fie confiscate de către ideologia fascistă, urmăreau afirmarea națională, prin purificarea „conștiinței naționii", prin selecția factorului etnic originar, prin programul de protecție a realizărilor anterioare de influențele externe. În timp ce grecii își afirmau continuitatea genetică cu Elada antică, Balcanii erau obsedați de fantomatica moștenire lăsată de substratul traco-slavo-bulgar. În cultura albaneză apărea

mitul Țării promise, sîrbii și croații își căutau originile illirice, maghiarii își proclamau ascendența în huni, slovacii invocau un Mare Imperiu al Moraviei, polonezii se regăseau în triburile sarmatice, iar românii dezvoltau miturile traco-dace. Tendința de a valorifica substratul a fost transportată și în cercetări ce vizau alte spații, cum se întîmplă în *Yoga. Essai sur les origines de la mystique indienne*, a lui Mircea Eliade, din 1936. În prefața unui studiu ulterior, *Cosmologie și alchimie babiloniană*, Eliade se va plînge de faptul că nimeni „n-a remarcat actualitatea cărții noastre *Yoga*, integrarea ei în momentul spiritual românesc de astăzi". Într-adevăr, ceea ce urmărise istoricul religiilor în cultura hindusă era „rezistența fondului autohton, pre-arian, și surparea lentă a formelor spirituale impuse de către năvălitorii indo-europeni. Cu alte cuvinte, verificam în cultura indiană ceea ce Hasdeu a încercat să demonstreze, cu privire la istoria și cultura românească, în studiul său *Perit-au dacii?*"[387]

Acesta este contextul cultural în care Blaga descoperă mitologia tracă. Așa cum, în aceeași perioadă, într-un articol celebru, C. Meuli cerceta moștenirea scitică din estul european, scriitorul român elogiază *Revolta fondului nostru nelatin*, observînd ulterior că „în genere istoricii, fie români fie străini, înclină tot mai mult să privească pe români ca un popor dominant tracic"[388]. Mitul unui Pan scitic, ca și mitul unui Pan pelasgic, al lui Ludwig Klages, era menit să exalte puterile substratului originar, în contrast cu valorile civilizației iudeo-creștine. Asemeni lui Nietzsche care profetiza „trezirea treptată a spiritului dionysiac în lumea actuală"[389], văzînd în muzica lui Wagner o resurecție a vitalității germanice sugrumată secole de-a rîndul de raționalismul mediteranean, Blaga concepe și el „fondul nelatin" ca un generator de energii creatoare în substanța noastră etnică latină. Împrumutînd categoriile lui Nietzsche, autorul lui *Zamolxe* asimilează stratul latin unui principiu apolinic, iar substratul trac și cel slav unui principiu dionysiac: „Se poate spune că, în spiritul românesc e dominantă latinitatea, liniștită și prin excelență culturală. Avem însă și

un bogat fond slavo-trac, exuberant și vital, care oricît ne-am împotrivi, se desprinde uneori din corola necunoscutului răsărind puternic în conștiințe. Simetria și armonia latină ne e adeseori sfîrtecată de furtuna care fulgeră molcom în adîncurile oarecum metafizice ale sufletului românesc. E revolta fondului nostru nelatin"[390].

Imaginea adîncurilor marine, ca metaforă a psihologiei colective, dezvăluie cu precizie ascendențele gîndirii lui Blaga. După cum s-a văzut, originea ei se află la Winckelmann, care imaginase spiritualitatea greacă în termenii unui calm apolinic pe care nu-l pot spulbera furtunile de moment. De aici, ca fusese preluată, polemic, de Lessing, în *Laocoon*, studiu pe care Blaga însuși l-a tradus în română: „După cum marea rămîne pururi calmă în adîncu-i, oricît de zbuciumată i-ar fi suprafața, tot astfel expresia figurilor eline, de orice pasiuni ar fi stăpînite, arată un suflet tare și netulburat"[391]. Răsturnînd perspectiva umanistă asupra Greciei, J. Burckhardt și Nietzsche aveau să inverseze și termenii metaforei, atribuind liniștea – suprafeței, iar zbuciumul – abisurilor: „Din străfundul dionysiac al spiritului german s-a înălțat o putere care nu are nimic comun cu principiile primordiale ale culturii socratice, și pe care acestea nu o pot nici explica, nici justifica; dimpotrivă, această cultură vede în ea ceva totodată înfricoșător și nelămurit, un dușman puternic; este muzica germană, așa cum ne apare ea în avîntul ei puternic și radios, de la Bach la Beethoven, de la Beethoven la Wagner. Ce ar putea să facă, în împrejurările cele mai favorabile, spiritul socratic și dornic de cunoaștere al zilelor noastre cu acest demon ce se ridică din abisuri fără fund?"[392]

Blaga preia deci metafora izvorului din adînc în anamorfoza ei nietzscheană și o aplică spiritualității românești. Față de aforismele din *Pietre pentru templul meu*, de astă dată ea nu mai vizează atît psihologia individuală, cît pe cea colectivă, generalizare care concordă cu dorința poetului de a-și obiectiva trăirile prea subiective. Corespondența dintre biografia interioară a lui Blaga și cea a culturii române ante- și interbelice a fost surprinsă

de Emil Cioran, care observă că „acel care a vorbit de revolta fondului nostru nelatin a precizat premisele unei autobiografii. Dacă în Eminescu a izbucnit elementul slav din sufletul moldovenesc, în Lucian Blaga a izbucnit nu mai puțin ceea ce e germanic în psihologia Ardealului"[393]. În spiritul aceluiași *Zeitgeist* obsedat de vitalismul etnic, Vasile Băncilă va vedea și el în autorul *Revoltei fondului nostru nelatin* o „energie românească"[394].

Mecanismele refulării și ale decompensării, experimentate în cadrul propriei evoluții spirituale, sînt proiectate de Blaga asupra inconștientului etnic al românilor: „Cu cît îi ținem mai mult în frîul întunericului, cu atît răscoala lor va fi mai aspră, mai tumultoasă – putînd să devină fatală «privilegiaților» de astăzi. Istoria noastră se proiectează mai mult în viitor decît în trecut. E bine să ne dăm seama de puterile potențiale care ne zac în suflete – vulcani în fundul mărilor"[395]. N. Tertulian a subliniat simetria dintre atitudinea lui Nietzsche și cea a lui Blaga. Atacurilor primului la adresa raselor latine, acuzate de debilizarea voinței și a instinctului vital, le corespunde reprosul lui Blaga la adresa latinității „liniștite și prin excelență culturale". Nietzsche urmărea „exaltarea firilor barbare și a vechilor vikingi", „conservarea vitalității și a vigoarei instinctelor la popoarele nordice, mai apropiate de «barbarie»"; la Blaga, „dacii din Zamolxe apar ca personificări ale naturii, cu o existență în afara noțiunilor morale și a imperativelor sociale, asemenea Titanilor din acea lumea extra-apolinică evocată de Nietzsche"[396].

Barbarul dac este opus romanului purtător de civilizație, așa cum bacchantul era opus grecului clasic. Blaga păstra o primă imagine a lumii romane din aceeași „călătorie de instruire" din timpul liceului, care îl purtase și prin Grecia. Combinate cu o educație în spiritul Școlii Ardelene, aceste amintiri au sedimentat în conceptul unei latinități apolinice. În amplul poem *Cimitirul roman*, poetul invocă ideea (prejudecata?) că romanii au fost un popor dominat de pragmatism, fără sensibilitate metafizică. De sub crusta acestei mentalități raționaliste, moștenite de români,

izbucnesc furtunile iraționale ale fondului nostru nelatin. Stratul roman suprapus substratului dac este o imagine prin care Blaga își regăsește propria configurație psihică, latinitatea trimițînd la spiritul socratic patern, iar tracismul la fondul magic matern. Opozițiile sat / oraș, dionysiac / apolinic și dac / roman sînt avataruri ale acestei structuri de bază. Mircea Vaida a remarcat că tracii sînt așezați de Blaga sub semnul vetrei, corespunzînd copilăriei scriitorului în satul natal, în timp ce romanii au drept emblemă drumul, Via Appia, corespunzînd destinului citadin al scriitorului, intrat în marea călătorie a vieții[397].

Implicarea fantasmatică a lui Blaga în mitologia dionysiacă și în cea tracă este evidentă. Atît cultul dionysiac, cît și resurecția tracismului corespund regăsirii fondului magic infantil reprimat de către o luciditate clasică, morfologul făcînd în elogiul revoltei fondului trac o apologie *pro causa sui*. Discursul său etnic este un corelativ teoretic al bucuriei de a fi redescoperit modul de racordare la intuițiile miraculoase și vitale ale copilăriei. Că avem de-a face cu o deplasare (în sensul freudian) a unei intuiții într-o teorie ne-o dovedește un act ratat din demonstrația eseistului. Vorbind despre exploziile de barbarie ale substratului trac, Blaga îl aduce în discuție pe Hasdeu, părintele cercetărilor tracologice[398]. Atît numai că enciclopedistul nu este citat cu studiile sale istorice, ci ca mistic și pasionat al fenomenelor paranormale (din *Sic cogito!*). Conexiunea dintre tracomanie și istoricul Hasdeu este prin urmare o fațadă pentru adevărata conexiune, intenționată inconștient de Blaga, dintre tracomanie și fascinația experiențelor magico-mistice, care însă nu poate fi mărturisită ca atare de către un cercetător ce se vrea condus de „spiritul rigoarei".

Pe calea regăsirii rădăcinilor personale și naționale, o etapă superioară de acomodare a intuițiilor magice la cadrul teoretic oferit de mitologia tracilor este reprezentată de discuția purtată de Blaga, douăzeci de ani mai tîrziu, în jurul lucrării lui Vasile Pârvan, *Getica. O protoistorie a Daciei*. Între timp, Lucian Blaga renunțase la terminologia nietzscheană, elaborînd instrumente personale. Este adevărat, nici acum el nu asumă demersul unui

folclorist, etnolog sau istoric al religiilor, ci rămîne un morfolog al culturilor. Abordînd mitologia tracilor, el nu practică inducția pornind de la date arheologice, documentare sau filologice, ci manipulează deductiv concepte provenind de la alte mitologii indoeuropene. Operînd cu un sistem de categorii stilistice de factură spengleriană, ordonate însă în propriul sistem matricial, el schițează portretele robot ale religiilor ariene înconjurătoare, apoi, prin analogie sau contrast, transportă aceste categorii asupra religiei geto-dacilor. Metoda aceasta transductivă, denumită *topografie stilistică*, presupune, în practică, ridicarea hărților morfologice ale religiilor hindusă, greacă, germană, iraniană, slavă și celtică, și reasamblarea, din elementele comune, a religiei trace. Portretul final al spiritualității trace este redus la următoarele categorii: orizontul dezmărginit, afirmarea defensivă, geometrismul și stilizarea abstractă, participarea magic-activă la existență, antropomorfismul, împlinirea în post-existență.

Oricît ar fi de sumară, metoda topografiei stilistice are rezultate incontestabile, Blaga reușind să infirme cîteva din ipotezele lui Pârvan. Acesta susținea că religia tracă se caracterizează prin monoteism, zoomorfism și uranism. Blaga, în schimb, făcînd o comparație stilistică cu celelalte religii indoeuropene, ajunge la concluzia că religia tracă nu putea fi decît politeistă și antropomorfă, afirmație ce a fost confirmată de cercetările ulterioare[399]. În ce privește cea de-a treia trăsătură, în locul „uranismului" Blaga propune un „mediatism" cosmic (căruia îi va corespunde „sofianicul" creștin, sau ceea ce Eliade va denumi „creștinism cosmic").

În cazul acestei din urmă trăsături devine evident faptul că jocul acesta cu căsuțe mendeleeviene ce trebuie completate ascultă, dincolo de legile asociaționismului topologic, de o busolă ascunsă, pe care Blaga nu o mărturisește întotdeauna. Soluția avansată de el nu are la bază argumente solide de topografie stilistică, ci este mai degrabă manipulată de intuiția intimă a autorului asupra puterii magice, impusă fraudulos mitologiei trace. La data cînd Blaga scria articolul *Getica*, în tracologie se confruntau două curente de idei cu privire la profilul chtonian sau uranian al

religiei lui Zamolxe. Unul, reprezentat de Gr. Tocilescu, Erwin Rohde, A. D. Xenopol, vedea în Zamolxe un zeu al morților, de tipul lui Dionysos mistic[400]; celălalt, reprezentat de V. Pârvan și discipolii săi, îl considera un zeu uranian, de tipul lui Zeus; exista și un al treilea curent de opinie, care nu se pronunța în această chestiune, accentuînd aspectul de profet zeificat al lui Zamolxe[401]. În intervenția sa, Blaga amendează ambele concepții: „Pârvan e în notă justă cînd combate părerea lui Erwin Rohde că Zamolxe ar fi fost un zeu al infernului și al morților. De aici nu urmează însă că Zamolxe ar fi fost o divinitate exclusiv luminoasă și cerească"[402]. În locul acestora, Blaga propune imaginea unei divinități intermediare între cer și pămînt, în genul lui Pan Protogonos, zeu bicefal în care conviețuiesc Dionysos și Apolo[403]. Combătîndu-i la nivelul argumentației științifice atît pe Rohde cît și pe Pârvan, Blaga privește de fapt în *arrière plan* spre simbolul divin pe care cristalizase propria sa viziune tracizantă. Imaginea lui Pan îi interzice să accepte atît ideea unui Zamolxe – stăpîn peste morții din Hades, cît și a unui Zamolxe – zeu olimpian. Divinitatea sa se află la egală distanță de cei doi, în zona mediană, terestră, la convergența infernalului cu celestul, a inconștientului dionysiac cu conștiința apolinică. Reprezentarea blagiană respectă principiul de bază al gîndirii magice, acela al corespondenței contrariilor, al medierii între sus și jos.

Aceasta nu este singura „infracțiune" de dirijare a unor conținuturi intuitive subliminare într-un concept teoretic. Reconstruind pe cont propriu mitologia tracă, Blaga transportă masiv în aceasta substanța intuițiilor sale magice infantile. O asemenea deghizare va permite viziunilor din copilărie să se desfășoare neîngrădite în discursul științific al morfologului. Nu este vorba de o deplasare în sens psihanalitic, care ar scăpa celui ce o practică, ci de o căutare deliberată a unui cadru mitologic care să redea cît mai corect temele magice prin care Blaga își definește propriile rădăcini, personale și etnice. Mitologia tracă este, și ea, o modalitate de aproximare a matricei stilistice a creatorului însuși, dar atribuită românității în general. În felul acesta, în virtu-

tea unui presupus anistorism al satului, mediul și modul curent de viață al geto-dacilor va fi calchiat după viața rurală din Lancrămul natal.

Prima dintre temele „manipulate" este cea a „celuilalt tărîm". Prin analogie cu un model neopitagoreic, Pârvan susținea că infernul tracic ar fi fost situat în cer, în zona sublunară. Or, studiile mai noi au pus în vedere că o asemenea escatologie a survenit tîrziu în istoria religiei grecești, în urma raționalizării astrologiei și a trecerii de la o cosmologie mitică la una geometrică. În concepția arhaică, pămîntul avea forma unui disc înconjurat de Okeanos, deasupra căruia se boltește cerul, avînd în vîrf Olimpul, iar dedesubtul căruia, simetric, se întinde Hadesul, avînd la bază Tartarul. Mai tîrziu, în epoca clasică, observațiile astronomice și impunerea unui criteriu geometric în gîndirea cosmologică au condus la concluzia că pămîntul este un cilindru sau o sferă suspendată în eter. Aceste noi modele cosmologice, introduse de filosofi precum Anaximandru, Pitagora sau Philolaus[404], au ruinat geografia mitică etajată, astfel încît Hadesul nu mai putea fi plasat sub pămînt. Încă și mai tîrziu, în preajma erei creștine, neopitagoericii și neoplatonicienii au elaborat o nouă escatologie, în care Hadesul era plasat în spațiul astral, de obicei în sfera lunii[405]. Dar revoluția aceasta nu a avut audiență decît în mediile culte, viziunea populară curentă rămînînd legată de ideea unui infern subteran. Or, observă pe bună dreptate Lucian Blaga în *Getica*, „Pârvan s-a încumetat să atribuie unui popor arian ca geții, în faza mitologică, concepții care implică oricum o seamă de etape de gîndire filosofică foarte susținută".

Simptomatic însă pentru demersul lui Blaga este faptul că greutatea argumentației nu cade totuși pe paralelismul topografic cu celelalte popoare indoeuropene. Autorul *Revoltei fondului nostru nelatin* pleacă de la o altă axiomă, și anume aceea că mitologia tracilor este continuată în mod direct de viziunea folclorică românească. Cum în escatologia noastră populară „celălalt tărîm" este situat într-adevăr sub pămînt, Blaga induce același lucru și pentru escatologia tracă. „Din parte-ne locul unde se duc morții

după credințele strămoșilor geți ni-l închipuim mai curînd ca un «celălalt tărîm», așa cum acest motiv înflorește în unele basme ale noastre. Încă o dată: «celălalt tărîm» este atestat la celți ca o altă regiune pe pămînt (*Orbis alius*). La geți intrarea în «celălalt tărîm» va fi fost imaginată ca o intrare «în munte», prin peșteri sau prin guri de plaiuri". În stadiul actual al cercetărilor, ipoteza că infernul trac era situat sub pămînt este cea mai plauzibilă. Argumentul adus de Blaga, cel al continuității traco-române, nu este însă infailibil, escatologia românească putînd fi, ipotetic, derivată și din alte viziuni, cum sînt cea neolitică, celtică, romană, sau creștină. Dar Blaga uită aceste alte posibile origini ale lui *alius orbi*, fiind obligat de fondul inconștient să folosească mitologia tracă drept ecran pentru viziunea folclorică românească.

Refăcînd escatologia geto-dacilor, el recuperează, cu o savoare necamuflată, mitologia copilăriei sale, obsedată de basme precum *Tinerețe fără bătrînețe*, ce sugerau regresia la starea de increat. „Celălalt tărîm, scrie Blaga în vizibil regim participativ, este țara fericirii, patria unei vieți potențate, trăită în veșnică tinerețe. Acolo timpul are alt ritm, mult mai încet. O clipă din celălalt tărîm poate să însemne un veac pe pămîntul nostru". După cum se vede, discursul din *Getica* poate fi la fel de bine pus în gura micului Lucian care, la moartea prietenului înecat în bulboana morii, avea, în stare de transă, revelația lumii de apoi. Vibrația afectivă a unor asemenea descrieri, ce emerg în mijlocul unui studiu riguros științific, sugerează condiția lor de supraviețuiri inconștiente. Ele sînt niște mărturii indirecte asupra unor experiențe intime, de catabasis la condiția surorii moarte.

În același sens poate fi deconstruită argumentația lui Blaga referitoare la credința tracilor în nemurire. Pârvan susținea că, după religia geto-dacilor, „sufletul e nemuritor. Trupul e o împiedicare pentru suflet de a se bucura de nemurire: de aceea el nu are nici un preț, poftele lui nu trebuie ascultate; la război el trebuie jertfit fără părere de rău. Omul nu poate ajunge la nemurire decît curățindu-se de orice fel de patimă; carnea, vinul, femeile, sînt o murdărie a sufletului"[406]. În 1921, în *Zamolxe*, Blaga subscrie parțial

la această viziune platonizantă, dar, treizeci de ani mai tîrziu, în *Getica*, de pe poziții teoretice superioare, el procedează la o psihanaliză a interpretării lui Pârvan, considerînd-o tributară temperamentului și viziunii personale a istoricului: „În aceste caracterizări răbufnește iarăși mai curînd spiritualismul cu aleanuri stoice și ascetismul lui Pârvan, decît credința strămoșilor geți". Sau: „Vasile Pârvan a fost o personalitate dominată de un spiritualism stoic cu unele vagi nuanțe creștine. Cert lucru, părerile lui Pârvan despre religia geților se resimt de orientarea sa spirituală și de toată concepția sa despre viață. Religia geților echivalează în interpretarea propusă de Pârvan cu un fel de proiecțiune subiectivă a unui suflet preocupat de cele mai sublime probleme"[407].

Or, *mutatis mutandis*, interpretarea alternativă propusă de Blaga este și ea tot o „proiecțiune subiectivă", deși contraargumentul de istorie comparată a religiilor nu i-ar fi lipsit nici de astă dată. În acest sens, „indiferența" războinicilor traci în fața morții putea fi pusă în corelație cu un cult eroic indoeuropean, care se regăsește în epopeile homerice și în miturile germanice. După cum demonstrau Jules Girard și Erwin Rohde, în mitologia homerică ideea de imortalitate nu se asociază cu cea de supraviețuire a sufletului în Hades, ci cu cea de supraviețuire în propriul trup, printr-o „răpire miraculoasă". Umbrele ajunse în Hades își pierd conștiința și duc o existență larvară; singura posibilitate de a scăpa acestei sorți și a dobîndi imortalitatea în sensul unei supraviețuiri conștiente întrupate este apoteoza eroică. Doar vitejia și dreptatea demonstrată pe pămînt și încununată de o moarte grandioasă asigură eroului un loc la banchetul zeilor, în Olimp sau Walhala[408]. Lumea de aici nu este prin urmare devalorizată în favoarea lumii de apoi, ci este mai degrabă văzută ca loc de împlinire a destinului eroic, chiar dacă eroismul presupune disprețul față de viață.

Ideea de imortalitate fericită a sufletului în absența sau chiar *împotriva* trupului este mult mai tîrzie. Ea a fost dezvoltată de către mistica orfică, în cadrul unei răsturnări radicale a accen-

tului ontologic. Orficii și sistemele afine, cum sînt cele pitagoreice și platoniciene, considerau că lumea de apoi este lumea esențelor, unde sufletele duc o existență asemenea zeilor, în timp ce lumea terestră este o cavernă, unde sufletul este ținut prizonier în închisoarea trupului. Diversele purificări, inițieri și tehnici ascetice urmăresc tocmai eliberarea sufletului divin din materia titanică. Blaga are prin urmare dreptate atunci cînd îl denunță pe Pârvan că atribuie tracilor o viziune platonizantă. Dar el nu o face pe baza unor asemenea considerații de sincronism istoric, ci invocînd un argument de o cu totul altă natură, susținut mai degrabă de propriile sale reprezentări subconștiente decît de mărturiile antice. Astfel, el simte nevoia să lege ideea tracă de nemurire nu de cultul eroic, ci de practicile magice: „Nemurirea îl preocupă [pe get] nu atît ca un lucru de la sine înțeles, ci mai curînd ca un ce dobîndit pe o cale oarecare, unde întotdeauna magia intervine într-un fel. [...] Dacă nemurirea ar fi un atribut al «spiritului», o însușire, firească, genuină a acestuia, n-ar mai fi nevoie de nici o magie farmacologică. Se pare de altfel că preoții geți, ca și druizii la celți, erau impresionanți meșteri ai magiei. Lumea getă urmează să o reconstruim ținînd seama de puternicul ei fundal magic". Iată că, în analiza unui complex etajat de factori culturali, Blaga preferă din nou substratul – stratului. Așa cum, în anii douăzeci, cercetînd structura românității, el făcea elogiul fondului geto-dac în fața culturii latine, în anii patruzeci, investigînd mitologia tracă, el privilegiază factorul de substrat (șamanismul neolitic sau asiatic) în dauna factorului de strat (cultul eroic indoeuropean). Prin aceasta, el dă de fapt expresie apercepției personale că, pentru a dobîndi o condiție superioară, sufletul trebuie infuzat cu o *putere* sacră, dobîndită prin mijloace magice.

Demonstrații asemănătoare, insuficient motivate la nivelul argumentației științifice (avînd din cauza aceasta un aer apodictic), dar supramotivate la nivel subconștient, sînt și cele referitoare la sinuciderea conducătorilor daci la Sarmisegetusa („De ce n-am vedea și în sinuciderea lui Decebal o jertfă magică adusă de el pentru a domoli supărarea zeilor și a salva poporul dac?") sau la

steagul de luptă al dacilor – «bălaurul» cu cap de lup și coadă de șarpe. Pentru Pârvan, balaurul era simbolul zeului unic al tracilor, în timp ce Blaga vede în el simbolul unui demon chtonian. „O intuiție aproape elementară, se arată în *Getica*, ne spune că la arieni bălaurul nu poate fi decît demon. Atragem luarea aminte că bălaurul e ființă demonică bunăoară la irani, iar în mitologia getă găsim neîndoios, indicii, cari îndrumă și spre unele afinități irane". Dincolo de argumentele de topografie stilistică, se înfruntă aici din nou cele două „proiecțiuni subiective" ale autorilor, monoteismul ascetic uranian al lui Pârvan și politeismul de coloratură magică al lui Blaga.

De astă dată, însă, „intuiția elementară" îl aduce în eroare pe Blaga. Deși, în 1925, în *Istoria românilor*, A. D. Xenopol avansase ipoteza unui dualism getic de sorginte iraniană[409], teoria înrudirii dintre religia zoroastriană (bazată pe opoziția Ormuzd-Ahriman) și mitologia tracă (bazată pe ipotetica opoziție Zamolxe-Marte) nu a fost confirmată. Dacă Blaga o acceptă aproape necondiționat, aceasta se datorează faptului că intuițiile sale interferează din nou cu raționamentele morfologice. Improbabilul dualism trac, ca de altfel și sistemul gnostic (bogomilic) dezvoltat ulterior de autorul *Meșterului Manole*, este construit pe modelul opoziției Apolo-Dionysos. Utilizînd această scară „personală", Blaga nu poate distribui balaurul dac decît lui Dionysos chtonian, zeu peste Hades. În realitate, emblema lykomorfă a luptătorilor daci nu reprezintă nici un zeu uranian și nici un demon teluric, ci, după cum va demonstra Mircea Eliade, utilizînd hermeneutica unui istoric al religiilor, ce îi lipsea lui Blaga, un animal totemic al unei caste războinice[410].

Pe ansamblu, se poate spune așadar că Blaga reconstituie mitologia geto-dacilor prin masive infuzii și aluviuni provenind din fondul folcloric al copilăriei sale. Geții sînt văzuți ca niște români transportați într-o altă vîrstă istorică. Categoria morfologică a „comuniunii cu natura", esențială în configurarea matricei etnice a românilor, este atribuită necondiționat de către Blaga și

matricei stilistice a civilizației trace: „Getul ca om de pădure avea desigur și zeități ale pădurii. Pădurea era pentru el o divinitate palpabilă, magic-ocrotitoare. Getul, cînd intra în pădure, se simțea intrînd în divinitate. Celtul avea *mume*, ființe protectoare ale casei, ale gospodăriei. Noi românii mai cunoaștem și astăzi o «mumă a pădurii», cel puțin în povești. Chiar dacă această mumă a pădurii n-ar fi o rămășiță arhaică, și nu vedem de ce n-ar fi, e îngăduit totuși să bănuim în dosul unor atari figuri palpitînd un străfund de mitologie și de magie a pădurii, un străfund geto-dac". În lipsa unor documente istorice mai bogate, este dificil de infirmat sau de confirmat versiunea blagiană a mitologiei trace, ea trebuind fi luată drept ceea ce este: o reconstrucție empatetică.

Cu studiul *Getica*, Blaga ajunge la stadiul maxim de elaborare a viziunii trace, nu însă și la corespondența biunivocă ideală între fondul său aperceptiv și un *Weltanschauung* mitologic. De aici transferurile uneori nejustificate de folclor românesc asupra religiei geto-dacilor. O acomodare mai fină, implicînd și o regăsire mai pronunțată de sine, va obține scriitorul pe măsură ce va înainta spre un fundal și o figurație imaginară „românească", mai întîi prin investigarea orizontului creștin ortodox, apoi a bogomilismului medieval și, în sfîrșit, prin definirea matricei stilistice a satului mioritic.

Zamolxe dionysiac

Înlocuirea decorului imaginar grecesc cu cel trac este simultană cu o modificare a atitudinii auctoriale față de creație. Dorințele de afirmare socială redeșteptate în Blaga la sfîrșitul războiului provoacă o reactivare a principiului realității și a structurilor eului. Această revenire a *cogito*-ului, manifestată prin eclipsarea parțială a lui Dionysos în figura lui Pan, determină obiectivarea și impersonalizarea fantasmelor poetice, pe care scriitorul refuză să le mai privească dintr-un punct submers în inconștient. Refuzînd

de-acum „exhibiționismul sentimental", „freneziile de-o clipă" și „violentele sfîșieri lăuntrice", Blaga își propune: „Să evadez într-un gen mai obiectiv! Într-o zi am închipuit mitul lui Zamolxe. Subiectul era susceptibil de o realizare în forma unui poem dramatic".

Tînărul Lucian descoperise puterea de expresie a genului dramatic pe cont propriu, pe vremea cînd era școlar la Brașov. Constatînd că repetatele sale cereri de a primi un costum nou nu reușesc să-i înduplece pe cei de acasă, strîmtorați de sărăcie, școlarul imaginează o scenetă în care întreaga familie este pusă să dezbată problema hainelor. Într-o scrisoare dramatizată, el distribuie vocile pro și contra (Mama, Nelu, Lulu, Letiția, Ionel, Dorin, Lelia, un postaș) într-un joc de roluri prin care *imago*-urile membrilor familiei sînt obiectivate[411]. Dramatizarea vocilor interioare are nu numai un efect cathartic asupra tînărului Lucian, ci și unul persuasiv asupra familiei, asupra Anei Blaga în primul rînd, aducîndu-i băiatului costumul dorit. Blaga experimentează în fapt puterea de vrajă exercitată asupra celorlalți de către oglinda teatrului, în care persoanele reale, devenite personaje, nu mai ascultă de logica frustrantă a realității, ci de logica fantasmatică a autorului.

Atunci cînd începe să scrie drama *Zamolxe*, punct de inflexiune al creației sale, Blaga redescoperă mecanismul proiecției tendințelor sufletești divergente în personaje antagonice. Inaugurînd genul dramatic, scriitorul poate să multiplice numărul actorilor mitici care joacă pe ecranul interior. În evoluția sa literară, momentul este la fel de important pe cît a fost, în evoluția tragediei grecești, introducerea de către Eschil a unui deuteragonist, opus protagonistului. Încetînd să se mai identifice cîte unui singur complex imaginar (Dionysos sau Pan), Blaga își propune să dispună aceste măști lirice într-o „situație" mentală, într-o *dramă*. Eului liric, personificat de Dionysos sau Pan, îi este opus un eu rațional, personificat de marele zeu uranian trac, cele două dispoziții creatoare fiind pentru prima oară reunite în cadrul aceluiași

spațiu imaginar. Blaga descoperă în mod natural drama ca loc de desfășurare a „sufletului dual", „conflictele pieselor sale fiind, în ultimă analiză, reductibile la confruntări în care sînt angajate elemente proprii sufletului poetului"[412]. Dispunerea conflictuală a celor două euri va configura în mare întreaga creație teatrală blagiană. Conștientizînd funcția personajelor de corelativi teatrali ai unor personalități autonome, scriitorul și comentatorii săi vor numi piesele „teatru de idei" (Octav Șuluțiu), „drame ideologice" (P. Constantinescu), „conflicte de idei" (G. Călinescu), „drame de cunoaștere" (Dan C. Mihăilescu).

De asemenea, „măștile" vor fi numite personaje-idei, idei încarnate, idei individualizate, idei-forță, idei în acțiune, personaje stilizate. Dan C. Mihăilescu, care a analizat tot acest inventar de termeni mai mult sau mai puțin peiorativi, ce pretind să explice deficitul de reprezentativitate scenică prin infuzia de filosofie sau de poezie, a demonstrat convingător autonomia și consistența genului teatral în opera lui Blaga, reconstituindu-i sistemul dramatic și dominantele conflictuale[413]. În fond, în raport cu teatrul de factură realist-comportamentistă din epocă, teatrul lui Blaga ridica problema unei alte paradigme. Dificultatea de punere în scenă vine din faptul că personajele sale nu sînt construite ca niște persoane, ci, în termeni lui Jung, ca niște complexe autonome. Personajele blagiene „au un minimum de psihologie, adică au atît cît le este necesar să vieze. N-au însă complexitate psihologică, n-au nuanțe, n-au tot ce formează mecanismul complicat al individualității"[414]. Însă Blaga nici nu urmărea formula unui teatru realist, care să imite viața cotidiană, ci a unui teatru al interiorității, pe a cărui scenă sînt ipostaziate componentele psihice ale autorului. Într-o astfel de poetică, folosită spre exemplu de Goethe în *Faust*, psihologia nu trebuie căutată la nivelul indivizilor, ci la nivelul întregului, ca și cum scena ar fi spațiul mental al scriitorului.

Zamolxe este singura dintre dramele lui Blaga unde „ideile" antagonice nu se află în scenă dinainte de ridicarea cortinei, ci se

constituie din mers. Dacă în celelalte piese acțiunea se va desfășura pe fondul unui conflict între „puteri" preexistente, aici poate fi urmărită geneza și sedimentarea acestora. Cele două puteri în conflict sînt divinitatea chtoniană imanentă propovăduită de Zamolxe și panteonul uranian al Magului-preot. Zamolxe este profetul unui cult panteist, opus divinităților din religia politeistă a tracilor. Învățătura sa cere alungarea tuturor zeilor din credințele dacilor și de aceea Magul-preot îi atîță pe oameni să-l lapideze. Alungat din comunitate, Zamolxe se retrage pentru șapte ani într-o peșteră, unde, din profet orgiastic, devine profet extatic. Întors în comunitate, descoperă că dacii îl zeificaseră. Mînios, își sparge statuia și este ucis de către oameni.

Drama este o variațiune a unui *topos* cultural, persecuția profetului unei noi religii, pus în scenă de un Euripide, Hölderlin sau Nietzsche. În *Bacantele*, Euripide reprezenta înfruntarea dintre religia politeistă clasică, al cărei rege-preot este Penteu, și religia orgiastică adusă de Dionysos, deghizat în propriul său profet. Hölderlin și Nietzsche reiau situația din două unghiuri simetric opuse, ce reflectă clasicismul extatic al primului și iraționalismul iconoclast al celui de-al doilea. În *Moartea lui Empedocle*, protagonistul este un profet filosof care aduce sicilienilor revelația unui entuziasm cosmic, panteist, opus religiei „mic burgheze" a preotului Hermocrate. Empedocle propovăduiește „prea sfîntul spirit al vieții" și, atunci cînd este alungat din cetate, se decide să bea din „paharul" Naturii „entuziasmul cel din urmă", să se arunce în vulcan, în focul demonic al elementelor[415]. În *Așa grăit-a Zarathustra*, Nietzsche face și el din Zarathustra, la revenirea după o perioadă de izolare în natură, profetul unui mesaj dionysiac barbar și vital („monstrul dionisic Zaratustra" îl numește Blaga)[416], opus atitudinii apolinice mortificatoare a civilizației pozitiviste contemporane[417].

Blaga se regăsește în toți acești profeți neînțeleși de comunitate, care se retrag în spațiul sălbatic al muntelui pentru a aprinde, în izolarea aproape mistică, scînteia demonică a creației. În

Zamolxe, el reconfigurează în beneficiu propriu întreg conflictul, folosind personajul drept o mască dramatică prin care își obiectivează trăirile. Mai exact, în protagonist sînt suprapuse, în palimpsest, cele două atitudini creatoare încercate de Blaga pînă la acea dată, cea dionysiacă și cea panică. Primul Zamolxe, profetul de dinainte de alungarea din cetate, este un *bacchos*, un entuziast dionysiac. Cel de-al doilea, care a petrecut șapte ani de izolare în peșteră, este un extatic contemplativ. În divinitatea propovăduită de Zamolxe, Marele Orb, se suprapun, ca într-un palimpsest, figurile simbolice ale lui Dionysos și Pan.

Privindu-și retrospectiv trecutul, personajul dă glas însești aprecierii poetului asupra evoluției sale creatoare, de la elanul sub impulsul căruia începuse să scrie marea poezie, pînă la ataraxia care îl stăpînea în anii de după război. Prin Zamolxe orgiastic, Blaga își evocă frenezia nestăvilită, capabilă a mișca munții din loc, provocată de emergența din inconștient a *puterii*, din anii *Poemelor luminii*: „A fost o vreme cînd urlam. Voiam să răzvrătesc și munții împotriva ta și le strigam: rostogoliți-vă cerurile, nebunia și apele/ peste mîndria neamului meu trac,–/ ci azi veninul mi s-a potolit,/ și-n zilele-mi făr'de sfîrșit s-a așezat/ un prund de-nțelepciune". Trăită spontan, frenezia dionysiacă fusese resimțită, atunci, sub aspectul de expansiune nelimitată a energiilor vitale. Privită cu detașare, acum, ea își dezvăluie și cealaltă față, de nebunie și dezechilibru, de adversitate și răzvrătire.

Sub zodia înțelepciunii panice, Blaga conștientizează ambiguitatea conceptului nietzschean al dionysiacului, în care dorința de construcție e malign contopită cu pulsiunea de distrugere[418]. El intuiește că entuziasmul „profeților" moderni nu este la fel de nemijlocit precum cel antic. Ritul grec avea o funcție pozitivă, aceea a trezirii lui Dionysos în om. Ritul modern oficiat de Nietzsche are întîi de toate o componentă negativă. El se definește prin opoziția față de un complex cultural dominant, sentimentul adversității jucînd rolul unui reactiv în afirmarea propriei individualități. La o asemenea conformație psihologică se gîndește Blaga

atunci cînd imaginează tipologia acelor „oameni [...] astfel alcătuiți, încît puterile lor cer un adversar, cum plămînii cer aer"[420]. Zamolxe dionysiacul este, ca și Zarathustra pentru Nietzsche, figura prin care Blaga își conștientizează revolta din anii 1917-1918 față de sistemul de convenții sociale și idealuri burgheze.

Situația personală reflectată de piesa lui Blaga este simptomatică și pentru mentalitatea românească și europeană din perioada interbelică, componenta psihanalitică a dionysiacului nietzschean fiind ușor de regăsit și în inconștientul colectiv. În anii '30, Walter Otto a provocat o răsturnare radicală a concepțiilor privind cultul dionysiac, demonstrînd că Dionysos este un zeu aparținînd substratului prehelenic, care, după o perioadă de marginalizare de către cultura aristocrației militare de tip homeric, a reapărut adaptîndu-se la formele noii mitologii[421]. Înfruntarea dintre Penteu, ca preot al religiei olimpiene, și Dionysos, ca profet al religiei aborigene ce se „întorcea" în Theba, poate fi văzută ca lupta dintre o cenzură cu un conținut refulat. Ceea ce înseamnă că atît Nietzsche, cît și Blaga, avuseseră o bună intuiție culturală atunci cînd făcuseră din dionysiac simbolul reemergenței unui fond ancestral, de substrat nelatin.

În cadrul aceluiași *Zeitgeist*, E. R. Dodds avea să atribuie orgiilor antice funcția preventivă și curativă de a prelua tensiunile colective și a le descărca printr-un ritual controlat[422]. Privit din această perspectivă, sistemul lui Nietzsche (ca și tracismul lui Blaga la un nivel mult mai modest) pare să fi fost o tentativă nereușită de a întemeia o nouă „religie", care să catalizeze tensiunile tot mai accentuate din cultura europeană, înainte ca acestea să explodeze în mișcări fasciste. Conștientizînd faptul că latura distructivă începuse să prevaleze asupra celei cathartice, Blaga s-a detașat rapid de personalitatea „nietzscheană" și de cursul pe care îl luase *Gîndirea* în anii '30[423]. Dacă la nivel social isteria „dionysiacă" avea să se manifeste ca o decompensare colectivă catastrofală tocmai din cauza absenței unei instituții liturgice care să o modereze, la nivelul individului creator ea fusese ritualizată de

Blaga prin însuși faptul de a fi trăită ca experiență de creație, sublimîndu-se din fenomen psihologic în fenomen spiritual.

Religia primului Zamolxe este „răzvrătită" pentru că ea împărtășește condiția unui refulat care trebuie să zdrobească cenzura conștiinței. Eul dionysiac simbolizat de Zamolxe orgiastic se alimentează dintr-un inconștient atavic, colorat magic, venind dintr-o poziție excentrică, de dedesubt. Religia propovăduită de primul Zamolxe este, la fel cu religia lui Dionysos, religia *celui-lalt*, a străinului, a „dușmanului"[424]. În locul divinităților apolinice ale Magului-preot, Zamolxe elogiază o divinitate subterană și frenetică. Dorința profetului de a impune o nouă religie corespunde entuziasmului creator prin care, în anii 1917-1918, Blaga se afirmă pe sine în fața lumii, ca „poet blestemat", în răspăr cu mentalitatea burgheză. Totodată, prin eșecul profetului, Blaga recunoaște latura demonică a atitudinii sale și necesitatea de a găsi o altă poziție de echilibru între eul dionysiac mistic și eul rațional socratic. Aceasta este metamorfoza pe care o va trăi Zamolxe în cei șapte ani de izolare în peșteră.

Deși primul Zamolxe, corespunzînd primei perioade de creație a lui Blaga, stă sub semnul lui Dionysos, în dramă poetul nu mai folosește drept fundal imaginea unei Grecii abstracte, ci pe aceea a Traciei mitice. Demersul autohtonizant al lui Blaga era coerent cu opinia lui Erwin Rohde, care considera că religia bahică este de sorginte tracă. Ipoteza originii alogene a zeului exprima senzația de „barbarie" pe care cultul dionysiac o provoca spiritului clasic grec. Resimțit drept *celălalt*, Dionysos era atribuit geografic unor alte populații, *celorlalți*, străinilor[425]. Aflat în căutarea dublului inconștient din sine însuși, personificat în Dionysos, Blaga aderă în mod neproblematic la teoria originii trace a zeului, substratul nelatin fiind în cazul său un simbol pentru fondul inconștient[426].

În Tracia și Frigia antică funcționa într-adevăr un cult orgiastic stînd sub semnul zeului Sabos sau Sabazios, în care Rohde vede sursa lui Dionysos. Herodot afirmă că tracii îi adorau pe Ares,

Dionysos și Artemis. E posibil să fie vorba doar de o *interpretatio graeca*, prin care unor zei străini li se dă numele zeilor omologi din panteonul grec. Indiferent însă dacă Sabazios și Dionysos sînt sau nu înrudiți genetic, rămîne faptul că tracii practicau hieromania, în ritualuri asemănătoare cu sărbătorile trieteride ale lui Bacchus de pe muntele Citherion. „Mai ales femeile erau acelea care se dedau acestor dansuri dezordonate și epuizante; costumul lor era straniu; ele purtau «bessaros», lungi veșminte fluturînde, făcute, pare-se, din piei de vulpe; deasupra acestora piei de căprioare și, probabil, pe cap, coarne"[427]. În mîini țineau șerpi consacrați lui Sabazios sau thyrsuri; prin sfîșierea și omofagia rituală a taurului sacrificial, epifanie a lui Dionysos, ele intrau în comuniune cu zeul, devenind *saboi*[428].

În drama sa, Lucian Blaga reconstituie ritualul orgiastic grec, transplantînd menadele în spațiul trac. Zeii cinstiți de daci, observă „ostașul străin", au „coarne bourești", întocmai ca Dionysos, zeul-taur. Deși respinsă la început, religia entuziastă a primului Zamolxe se infiltrează tot mai mult în comportamentul dacilor, transformîndu-i în bacanți. Unul din ostașii ce păzesc templul are un adevărat acces de *hieromanie* atunci cînd profanează sanctuarul cu „zei/ mucegăiți de veșnicie" și mărturisește pe față că este unul din cei ce „rămîn credincioși/ lui Zamolxe". Zemora, „tînără și sălbatică", se comportă și ea asemenea bacantei evocate de Homer, alergînd singură pe munte, prin pădure, cu ciulini în părul despletit. Ea are frumusețea și spontaneitatea unei nimfe, fiind un avatar al primei tipologii mitologice imaginate de Blaga (satirul și nimfa), în mica schiță de peisaj arcadian din *Pietre pentru templul meu*. La întîia lor întîlnire, Zamolxe îi destăinuie un secret pe care fata trebuie să-l priceapă „nu cu mintea [...],/ ci cu frumusețea ta sălbatică", și anume „că Orbul a creat femeia în aceeași zi/ în care a făcut și – luna". Ca și tînărul Blaga, Zamolxe intuiește că „izvorul nopții" se află în ochii negri ai femeii (*Izvorul nopții*), iar „vălul ce preface în mister/ tot largul lumii e urzit/ din părul tău" (*Din părul tău*). Prin cuvintele sale,

Zamolxe o așază pe Zemora sub semnul lunii, o consacră ca dianatică, fecioară închinată Dianei-Artemis[429]. Anastomoza imaginară a menadismului cu dianatismul se datorează probabil atracției culturale obscure pe care Blaga o resimte față de tripla Hecate (Artemis, Selene, Persefona), zeiță a morților, în a cărei figură nocturnă, ce predispune la posesie, scriitorul român regăsea chipul obsesiv al fetiței moarte. Identificat lui Dionysos, soarele negru, poetul se simte împins să activeze și imaginea „surorii" acestuia, Artemis-luna, astru în care feminitatea se conjugă cu moartea.

Sub semnul malefic al lunii cade și Ciobanul. Acesta fusese unul dintre dacii care, incitați de către preot, îl alungaseră pe Zamolxe din comunitate, lovindu-l cu pietre. În urma lapidării, fusese cuprins de o maladie stranie. Cînd luna, spune el „mă atinge pe pleoape, cad trăsnit/ ca de-o măciucă-n frunte, și mă schimb/ în priculici. Oriunde-aș fi, în munți/ pe-o muche așteptînd, sau fluierînd în stînă,/ cad – și-n chip de fiară neagră-mi sfîșiu oile din turmă". Transformat în lup, el rătăcește prin pădure pînă dă peste o picătură din sîngele pierdut de Zamolxe. Bînd din acest sînge, redevine om. Ciobanul face parte din familia de personaje posedate al căror model este Găman din *Hronic*, țăranul despre care copilul Blaga auzise că se transformă noaptea în priculici și seacă izvoarele. Din decorul superstițios folcloric al copilăriei, cazul de lycantropie este importat în decorul mitologic trac al dramei. Împrumutul nu este însă forțat, Blaga intuind din nou legăturile de adîncime dintre cele două viziuni. Într-adevăr, atît în religia dacilor, cît și în folclorul românesc, lycantropia este o reminiscență a credințelor totemice. Mircea Eliade a relevat faptul că ritualurile războinice ale dacilor, în care luptătorii se asimilează lupilor, presupun credința într-un strămoș mitic lycomorf, însuși numele de *dac* provenind dintr-o rădăcină indoeuropeană legată de lup. Transformările totemice ale șamanilor neolitici, precum și ritualurile de inițiere războinică ale „oamenilor-lupi", stau la baza credințelor populare în priculici[430].

Respingîndu-l pe Zamolxe, Ciobanul cade periodic pradă *lupului* ascuns în el. El este un psihotic, un epileptic, cum îl numește Blaga în primele variante ale piesei. Spre deosebire de șamani sau de războinici, el nu se transformă deliberat, ritualic, în fiară, ci este cuprins spontan de accesele de posesie. Starea sa nu e o comuniune dorită, ci o pedeapsă. În istoria religiei grecești, s-a făcut distincția între bacantele voluntare și menadele fără voie, între *hieromania* ca ritual și nebunia trimisă de Dionysos ca pedeapsă celor ce se împotrivesc cultului său. E. R. Dodds susține, cum s-a văzut, că ritualurile orgiastice au un rol cathartic preventiv, eliberînd în mod controlat energiile inconștiente rebele. Refuzul de a deschide această supapă psihică poate provoca psihoze individuale și seisme sociale.

E ceea ce se întîmplă cu Ciobanul. Ascultînd îndemnul Magului de a-l alunga pe Zamolxe, el supralicitează poziția apolinică și refulează *puterea* dionysiacă propovăduită de profet. Această inflație a rațiunii în dauna fondului inconștient duce la dezechilibru mental, conținutul refulat scăpînd de sub control. Ciobanul este luat în posesie de „străinul" din el, simțind că „eu sînt – altul". „Ceea ce fac nu fac eu ci altul", îl pune Blaga să mărturisească într-o variantă a piesei. La fel cu toți cei care l-au respins pe Dionysos, el este lovit de nebunie și înfăptuiește gesturile caracteristice maniei dionysiace: *sparagmos*, sfîrtecarea taurului ritual, aici a oilor, și *omofagia*, devorarea cărnii crude a animalului sacrificat, întrupare a zeului, aici băutul sîngelui pierdut de Zamolxe. Înlocuind taurul cu mielul și carnea crudă cu sînge euharistic (într-o variantă a piesei, Vrăjitorul „simbolizează" sîngele lui Zamolxe prin vin, pe care i-l dă să-l bea Ciobanului), Blaga orientează deja simbolul dionysiac spre o semnificație creștină.

Vrăjitorul îl tratează pe Cioban drept lunatic, iar, într-o variantă, posedatul însuși spune: „Nu sînt decît un om pe care s-a coborît luna. De vreau eu o ating cu degetele. Dar eu văd ca printr-o boabă de strugure prin orice lucru și știu că în dosul lunii e Zamolxe". Zamolxe dionysiac stinge în mintea Ciobanului lumi-

na diurnă și aprinde strălucirea selenară. Ciobanul îl asimilează pe profet unei divinități nocturne și agreste, soarelui negru, simbol al lui Dionysos, și lunii, simbol al lui Bendis-Artemis-Diana[431]. În primele două varinte ale piesei, Blaga însuși plănuise să-l identifice pe Zamolxe Orbului, așa cum în piesa lui Euripide Dionysos apărea deghizat în propriul său profet. A fi obsedat de Zamolxe este pentru Cioban totuna cu a fi posedat de Dionysos sau de Diana. Psihoza sa lycantropică este o variantă de menadism sau de dianatism, Ciobanul devenind un dianatic involuntar, un *zănatic*[432]. Magul și vrăjitorul vor reuși să-l vindece ritualizîndu-i nebunia. Inoculînd sugestia că Zamolxe nu ar fi fost om, ci zeu care cere jertfe, ei creează un cult capabil să descarce energia explozivă acumulată în inconștientul colectiv. Ritualul urmărește sublimarea complexului dionysiac, conștientizarea lui, transformarea „orbului" într-un „văzător". Prin aceasta *puterea* haotică reprezentată de lup se domesticește, Ciobanul devenind unul din „copiii" care îl duc de mînă pe Marele Orb. Zeul refulat iese în lumină și urcă în panteonul rațiunii, hieromania făcînd loc adorației cultice conștiente.

Prin aceasta Ciobanul devine hierofantul cultului dionysiac propovăduit de primul Zamolxe. El conduce procesiunea de fecioare organizate într-o *thyasă*: „O ceată de bacante vine din stînga, sălbatic jucînd în livadă. Fețele verzii. Pletele în vînt. Cîteva bacante învîrtesc șerpi deasupra capetelor, ca niște bice. Altele suflă în coarne de bouri. Chiote. Joc. [...] Culegători curg din vii". La fel ca în ritualul theban al lui Dionysos, conjurarea „zeului" Zamolxe este însoțită de gestul zdrobirii strugurilor și al libației cu must: "Ugerii lumii sînt plini,/ prindeți-i, stoarceți-i". După modelul strigătului prin care bacantele îl conjurau pe Dionysos (reprodus de Euripide în *Bacantele* și de Aristofan în *Broaștele*), Evoe!, Blaga inventează o onomatopee asemănătoare, punînd fecioarele și culegătorii să strige: E-ha! E-ha! Ehove, ehove, ehove! Ca un hierofant, Ciobanul „ține isonul jocului": „Nouă preotese verzi/ sar prin codri și livezi.// Trec răzoarele cu spini,/ sînge

curge prin ciulini.// Flutură cu șerpi în vînt/ peste stele și pămînt.// Ele nu cunosc cărări,/ ar juca și-n fund de mări.// Ducă-se ca un fior/ după dumnezeii lor.// Nebunească-n văi cu chiu/ tot ce-i mort și tot ce-i viu". Într-una din variante, însuși „Ciobanul epileptic joacă ca ieșit din minți în strigăte de: ehove, Zamolxe! – repetate de toți după el". În sfîrșit, la consacrarea statuii lui Zamolxe, Ciobanul este purtătorul obiectului sacru (*hieron*), în timp ce Magul conduce „jocul sacru" al „preoteselor lunii"[433].

Zamolxe panic

Substratul mistic al ritualului orgiastic imaginat de Blaga coincide doar parțial cu cel theban. La greci, Dionysos este zeul naturii care moare iarna și, prin extensie, zeul morților, stăpîn peste sufletele din Hades. Strigătele bacantelor sînt o invocare magică a naturii adormite, dar și a morților coborîți sub pămînt. Într-una din sărbătorile funerare din cadrul Anthesteriilor, *Phitoigia*, se deschideau amforele de vin. Or, aceste amfore, *phitoi*, serviseră multă vreme drept sicrie în care morții erau înmormîntați cu capul în jos, în poziție fetală. Prin sinecdocă, *pithos*-ul desemnează Hadesul însuși. Sărbătoarea vinului este deci o libație funebră și o *nekya*, o invocare a morților[434]. Ritualul desfășurat de bacantele lui Blaga, în schimb, nu este o simplă conjurare a morților, ci este o invitație la palingeneză: „Din urnă împrăștiu/ cenușă de morți pe cărări–/ vîntul s-o piardă spre mări./ Cenușa celor ce nu mai sînt/ o presar pe pămînt/ în calea voastră,/ copii, cari încă nu v-ați născut./ Din coarne de zimbri – eha –/ vă chemăm, / coborîți-vă toți cei de mîine,/ voi prunci, luați-vă soarta de lut!/[...]/ Spre azi, nenăscuților, curgeți spre azi!/ Miros de moarte adie din brazi,/ lăpteze-vă soarele-/ treceți prin somn,/ strugurii-s copți,/ și pămîntul întreabă: Sînteți pe drum?/ E-ha! E-ho!". După cum demonstrează săpăturile arheologice, forma cea mai curentă de înmormîntare la daci era incinerația[435]. Cenu-

șa folosită de bacantele lui Blaga este cenușa cadavrelor arse, care, pe baza legăturii magice pe care *psyche* o păstrează cu resturile sale materiale[436], atrage sufletele înapoi pe pămînt. În absența unui asemenea ritual care să îi oblige pe morți să se reîntrupeze, adesea împotriva voinței lor, lumea ar rămîne pustie. Invocația magică a bacantelor este menită să învingă repulsia celor nenăscuți față de lume și să le provoace metensomatoza. Față de cultul dionysiac grec, cultul sabazic trac imaginat de Blaga prezintă așadar două mari diferențe, anticosmismul și metempsihoza.

Pentru a delimita dimensiunile anticosmismului atribuit de Blaga dacilor, trebuie făcută distincția între indiferența față de viață, specifică moralei eroice, și repulsia față de viață, caracteristică misticii orfice. Fiecare implică o altă concepție escatologică. Comportamentul religios al geto-dacilor, atît cît a putut fi el reconstituit, se subsumează primei atitudini. Disprețul față de viață este una din trăsăturile de sorginte indoeuropeană ale religiei trace, făcînd parte din ideea de imortalitate eroică. Curajul și dreptatea sînt condițiile de a deveni demn de banchetul lui Zamolxe din lumea cealaltă. „Geții cred în nemurirea lor", scrie Herodot. „Credința geților e că ei nu mor și că cel care piere se duce la Zamolxe". Prin moarte, geții „se mută" în împărăția de dincolo, spre a duce mai departe o viață asemănătoare celei de pînă acum, cu deosebirea că e o viață lipsită de griji, fericită, îndestulată cu „toate bunătățile"[437]. Înaintea lui Erwin Rohde, în 1880, Gr. Tocilescu observa deja că tracii aveau credința unei „adevărate învieri dincolo de această lume în reală continuare în altă lume a vieții duse pe pămînt"[438].

Promisiunea vieții fericite în lumea de apoi anulează spaima de moarte, creează chiar un *appetitus mortis*. În discuția cu Magul, un cioplitor grec observă cu perplexitate că, pentru daci, nașterea este un prilej de tristețe, iar viața este lipsită de preț, pierderea ei neprovocînd nici o durere: „Pe-aicea se bocește nașterea și totuși–/ eu cunosc atîtea țări și pot s-o spun–/ nu este-un alt

popor să-și mistuie/ viața ca al tău, înalte Preot!/ Ieri am văzut un joc. Flăcăi săreau peste o suliță./ Se sprijineau de o prăjină și zburau/ – numai așa: u-hai-hop!/ Cînd unul dintre ei rămase mort/ cu burta spintecată-n țeapă,/ ceilalți începură-a rîde-n hohote de stîngăcia lui./ Și totul fu numai un joc". Blaga face aici aluzie la două din temele religiei trace notate de Herodot. La trausi, trib de neam tracic, scrie istoricul grec, „atunci cînd se năștea un copil, toate rudeniile lui înconjurîndu-l, plîngeau asupra relelor pe care avea să le sufere din momentul ce văzuse lumina zilei, și numărau gemînd toate mizeriile omenești care-l așteptau. La moartea însă a unuia din concetățenii lor, ei să dădeau dimpotrivă veseliei, îl acopereau cu pămînt în mijlocul glumelor și-l fericeau de a se fi sfîrșit, fiind mîntuit de relele acestei vieți"[439].

A doua temă, observată încă de la apariția piesei de către Sextil Pușcariu[440], este ritualul geto-dac al trimiterii de mesageri la Zamolxe prin ordalia cu suliți: „Ansa trebue sa spunu cum Getii se credu nemuritori, relatează Herodot în traducerea și ortografia lui Tocilescu. Ei au convingerea co nici de cum nu moru, ci co apuca drumulu cotre Zalmolxis, pe care unii ilu tinu dreptu Gebeleizis. D'in cinci in cinci anni ei trimitu la ellu cá solu pe unulu d'intr-ensii trasu la sorți, si-i dau sarcin'a de ce le face în de obste trebuintia. Unii d'in ei se punéu, la rendu, tiindu cîte trei sulitie in mana; iaru altii apucàndu de màni si de picióre pe solulu loru cotra Zalmolxis, ii facéu ventu in susu d'asupra sulitieloru, si daca ellu muria intiepatu, ei credéu co dieului le este priinciosu; déro daca nu more, îi spune batjocure si-lu dojenescu ca pe unu omu reu. In fine, dupo ce l'au insultatu bine, trimitu dieului unu altulu, si-i dau acea sarcina, pe càtu tiempu ellu se afla anco cu viatia"[441]. Istoricii religiilor au subliniat funcția de imortalizare a unor asemenea imolațiuni impuse (sau sacrificii voluntare)[442], dar Blaga nu pune accentul pe moartea inițiatică, ci pur și simplu pe *appetitus mortis* al dacilor.

La fel de semnificativă este moartea cîntărețului Madura, povestită de Zemora. Retras într-o cetățuie, aedul mizantrop își

„ucide sufletul" în singurătate. El dispare purtat de un cal cu „copite de-argint", care, ulterior, se întoarce singur la castel. E vorba de aceeași călătorie în lumea de dincolo ca și cea din *Tinerețe fără bătrînețe*. Dar dacă, în basm, protagonistul se reîntoarce în cele din urmă pe pămînt, atras de dorul locurilor natale, în piesa lui Blaga aedul dac refuză întoarcerea, deoarece nimic nu îl leagă de lumea aceasta. „Nu-ți pare că auzi amarul rîs/ al celui care nu mai vrea să se întoarcă în viață/ și-și trimite calul singur înapoi?", întreabă Zemora. Încărcătura biografică nu este greu de descifrat, Blaga atribuind aedului propriile sale sentimente de poet rănit, care se retrage în locuri izolate, la munte, și refuză disprețuitor, orgolios de singurătatea sa tragică, să se întoarcă în lume.

După cum arătam, ideea eroică a supraviețuirii în trup, în Insulele Fericiților, este diferită de ideea orfică a metempsihozei, care presupune o supraviețuire în spirit. La începutul secolului nostru, Vasile Pârvan emisese ipoteza că tracii credeau în nemurirea sufletului, concepție combătută mai apoi de Lucian Blaga, Mircea Eliade sau I. I. Russu. În 1943, într-un articol din *Insula lui Euthanasius*, Mircea Eliade distinge între două forme de existență post-mortem: supraviețuirea și nemurirea[443]. În critica pe care o aduce în același an studiului lui Pârvan, Blaga optează pentru prima din cele două variante, definind *post-existența* tracilor ca o supraviețuire, ca un „mod de trăire trupească"[444]. Dacii din drama lui Blaga nu se tem de moarte deoarece ea nu reprezintă o ruptură existențială, ci o schimbare de locuință. Lumea morților continuă lumea viilor, astfel încît accidentul tînărului căzut în țeapă nu este o tragedie, ci o întîmplare banală, chiar amuzantă.

Totuși, personajele dramei nu sînt numai indiferente față de viață, ci manifestă o anumită repulsie față de ea. Cîntărețul trac refuză să revină în lume, copiii nenăscuți trebuie conjurați spre a se naște. Chiar dacă nu acceptă teoria spiritualistă a lui Pârvan, Blaga asumă totuși atitudinea anticosmică subiacentă ei. Pentru dacii săi, ca și pentru Platon, lumea reprezintă o închisoare, un loc al suferinței și al iluzionării. O mărturie istorică tîrzie, a

lui Pomponius Mela, susține că „disprețul morții la geți provine din cauza variate: unii cred că se vor reîntoarce sufletele celor morți; alții că, deși nu se întorc, totuși nu se sting, ci trec către locuri mai fericite; alții, în fine, că pier, dar că aceasta este mai bine decît a trăi"[445]. Prima credință trimite la metempsihoza orfică, cea de-a doua la escatologia eroică, iar cea de-a treia la un materialism pesimist curent, combătut de Socrate în *Phaidon* (este același Socrate care îi apare lui Zamolxe în viziunile extatice din peșteră). Imaginînd obiceiurile funerare ale dacilor, Blaga realizează de fapt o sinteză a acestor credințe: personajele sale cred în întoarcerea morților, dar aceasta nu este de dorit, deoarece existența de apoi este fericită și luminoasă, în timp ce existența terestră este chinuitoare și întunecoasă.

Blaga face în felul acesta o concesie viziunii platonizante a lui Pârvan, lăsînd ca mitologia tracă „originară" să fie contaminată de mistica orfico-pitagoreică. Imaginea șirului de copii nenăscuți pe care bacantele îi ademenesc în viață ține de escatologia populară orfică, prototipul imaginii fiind de căutat la Vergiliu, în *Eneida*, unde, în cursul coborîrii în Hades, Enea are prilejul să contemple șirul nesfîrșit al tuturor urmașilor săi (adică întreaga gintă latină), care așteaptă să se întrupeze. Prin aceasta, scriitorul român suprapune în piesă două momente diferite din istoria religiei geto-dace, și anume viziunea eroică de tip indoeuropean, în care imortalitatea este concepută ca o supraviețuire fericită în trup, și viziunea misterică de tip orfico-pitagoreic, în care imortalitatea este văzută ca nemurire a sufletului[446]. Zamolxe este pus de Blaga să întrupeze două religii succesive, sincretizate de scriitor *ad hoc*, și anume cultul orgiastic al lui Dionysos-Sabazios[447], la început, și inițierile misterice ale lui Pan orfic, prin *catabasis eis antron*, la revenirea în cetate.

Cele două atitudini, indiferența eroică față de viață și anticosmismul orfic se regăsesc în aceste două revelații religioase propovăduite de Zamolxe. Prima atitudine se conjugă cu poziția dionysiacă a profetului și se datorează tonusului vital exube-

rant, trăirii frenetice. „Dac-ar trăi cum a rîvnit Zamolxe, spune Magul, ei [dacii] s-ar mistui ca focul". *Puterea* interioară trezită prin *hieromanie* conferă certitudinea imortalității, a indestructibilității, ceea ce face ca existența terestră să devină nesemnificativă și indiferentă. Repulsia față de viață și de lume, ce definește poziția panică a celui de-al doilea Zamolxe, ascetul reclus, se datorează în schimb unei scăderi a tonusului vital. Viața își pierde consistența și puterea de atracție, făcînd loc oboselii și dezgustului. Înlocuirea frenezieI dinamice, pe care Magul o numește „furtună oarbă", cu ataraxia orfică, pe care Cioplitorul o numește „liniște", schițează traseul interior pe care evoluează Zamolxe, de la profetul dionysiac la contemplativul panic.

Retras într-o peșteră în munți, Zamolxe trece de la „mișcare" la „liniște", de la patosul dionysiac la apatia panică. Muntele în care profetul se refugiază de ura dacilor este omolog muntelui din autobiografia poetului, unde Blaga își amintește că se retrăsese în 1917-1918, pentru a se scufunda „într-o vîrstă arhaică, la adăpost față de tumulturile istoriei". Blaga se regăsește cu plăcere în miturile traco-geto-dace care îmbină în aceeași imagine muntele sacru, ca simbol ascensional, cu peștera, simbol al introversiunii. Pe vîrf de munte, poporul trac al satrilor avea un oracol al lui Bacchus, asemănător oracolului delfic. Pe muntele Pangeu, spune legenda, Orfeu se închina în fiecare dimineață lui Apollo. Peștera din muntele Kogaionon era, după spusele lui Strabon, locul de recluziune al marilor preoți daci, care „imitau în totul" pe Zamolxe[448]. Grota din inima muntelui este un loc de regenerare și de revelație, acest topos religios regăsindu-se în majoritatea religiilor de mistere.

Prin figura lui Zamolxe, Blaga își modelează stilistic, în matricea viziunii trace, trăirile din perioada de recluziune la munte. Închis în peșteră, Zamolxe ar putea spune, la fel cu creatorul său, că „istoria, dispărînd din cîmpul meu vizual, dobîndea un profil aproape abstract. Astfel curiozitatea de observator mi-o satisfăceam cu nimicurile veșniciei"[449]. Dispoziția ataraxică se accentuea-

ză tot mai mult în opera lui Blaga, pe măsură ce explozia entuziastă din *Poemele luminii* își pierde din energie. Aidoma lui Zamolxe reclus, scriitorul intră odată cu *Pașii profetului* într-o altă dispoziție sufletească, într-un fel de torpoare. În *Liniște între lucrurile bătrîne*, el se vede „înconjurat de lucruri bătrîne/ acoperite cu mușchi din zilele facerii,/ în seara cu cei șapte sori negri/ cari aduc întunericul bun". Izolat de lumea fenomenală, el e bîntuit de aminti-rile lumii prenatale: „Dar mi-aduc aminte de vremea cînd încă nu eram,/ ca de-o copilărie depărtată,/ și-mi pare-așa de rău că n-am rămas/ în țara fără de nume". Aspirația poetului către increat e în rezonanță cu pesimismul mistic al cîntărețului dac ce refuză să se întoarcă pe pămînt. „Amintirile" care îi vin din lumea cealaltă fac parte din *anamneza* platoniciană, exercițiu „filosofic" de redobîndire a memoriei esențiale. În escatologia orfică, sufletele care urmează să se reîncarneze beau apa rîului Lethe, uitînd totul. Cei pentru care uitarea nu e completă, vor fi bîntuiți de nostalgia lumii originare, a „țării fără nume", simțindu-se exilați în lumea aceasta.

Nemișcarea contemplativă generează senzația de mineralizare a trupului. Zeul Pan, simbolul acestei stări, se dizolvă corporal în natură: „Acoperit de frunze veștede pe-o stîncă zace Pan./ E orb și e bătrîn./ Pleoapele-i sînt cremene,/ zadarnic cearc-a mai clipi,/ căci ochii-i s-au închis – ca melcii – peste iarnă" (*Pan*). „O, stînci, de mult ce v-am privit/ m-am prefăcut și eu în stîncă", spune Zamolxe, închis în peșteră. Imaginea bătrînului înțelept-vrăjitor topit în stîncă e o obsesie a imaginației mitice, avîndu-și probabil originea în recluziuni mistice cum erau cele practicate de traci. A. H. Krappe amintește, în acest sens, de „legenda răspîndită în Asia și Europa, despre un demiurg sau erou adormit în interiorul unui munte, de unde va ieși într-o zi pentru a reînnoi lucrurile sublunare"[450]. Mircea Muthu arată că „în cadrul sud-estic «demiurgul» trimite la o constantă etnică străromînă: magul lui Sadoveanu sau Voiculescu coboară în linie dreaptă din Zamolxe, investit cu valoare paradigmatică". „În poemele lui Blaga, scrie în

continuare criticul, Pan devine profet sau mag, asemănător tipului clasic, după cum omul-lup sau Berevoiul lui V. Voiculescu se plasează în aceeași categorie, de mari inițiați". Toate aceste figuri apar la trecerea de la vîrsta pastorală la cea agrară, cînd legătura magică a omului cu animalul se rupe și *totemul* animal este înlocuit cu *strămoșul* legendar semiantropomorf[451].

La scară individuală, Lucian Blaga parcurge o evoluție creatoare asemănătoare, filtrînd figura magică a lui Găman, țăranul lycantrop din copilărie, în figura mitologică a Ciobanului, iar apoi în figura creștină a sihastrului. Distanța de la frenezia dionysiacă a Ciobanului la ataraxia contemplativă a sihaștrilor este acoperită de către Zamolxe, care indică alchimia sufletească prin care „furtuna" se transformă în „tăcere". Ucenicii primului Zamolxe, ce au început să se răspîndească după alungarea profetului din cetate, erau niște bacanți, în acord cu religia orgiastică a acestuia. Ucenicii celui de-al doilea Zamolxe, ce vor apărea, prin similitudine, după moartea profetului, deci dincolo de sfîrșitul piesei, vor fi niște anahoreți practicînd purificările și „viața orfică". Documentele antice atestă existența a numeroase secte de „săraci" (*abioi*), „puri" (*ktistai*), „comunitari" (*polistai*), „călători prin nori" (*kapnobatai*), „pioși" (*theosebeis*), respectați de masa mare a dacilor datorită ascetismului lor[452]. Din aceste practici păgîne vor lua naștere numeroasele vetre de sihăstrie din Daco-Romania creștinată[453].

„Încreștinarea" pe care o constată Pan în finalul *Pașilor profetului* nu face decît să dea o haină religioasă nouă riturilor și miturilor trace. Pustnicul, din poemul cu același nume ce încheie volumul „panic" al lui Blaga, nu este atît un călugăr creștin, cît un ascet orfic, deoarece are un dispreț platonician față de trup. Complet spiritualizat, pustnicul nu poate lua parte la apocalipsa creștină, deoarece a pierdut orice legătură cu trupul pe care învierea din morți ar trebui să i-l redea. Sihastrul mortificat din *Călugărul bătrîn îmi șoptește din prag* este și el un contemplativ păgîn ascuns în rasa unui ascet creștin. În locul botezului cu apă și al

euharistiei cu vin, el practică un ciudat botez cu țărînă, care are semnificația reîntoarcerii trupului în pămînt: „Aștept în prag răcoarea sfîrșitului./ Mai este mult? Vino tinere,/ ia țărnă un pumn/ și mi-o presară pe cap în loc de apă și vin./ Botează-mă cu pămînt". Dacii, așa cum îi descrie cioplitorul grec din drama lui Blaga, sînt cu toții niște ființe aproape reificate: „Ești ispitit să crezi că dacii nu nasc din om./ Natura-i plăsmuiește singură, ea însăși dintr-o dată/ cum își face munții ori izvoarele".

Așa cum Zamolxe dionysiac are un corespondent în Cioban, devenit bacant involuntar al profetului, Zamolxe panic are și el un corespondent în Ghebos. Deși este și el un cultivator al viței de vie, credința Ghebosului nu e legată de *hieromania* bahică. Despre el, culegătorii spun că dobîndește recolte bogate deoarece „a îngropat sub fiecare viță cîte-un stîrv de om/ găsit pe drumuri ori pe ape". Acuzat de imoralitate și profanare, Ghebosul se disculpă revendicîndu-se de la o altă viziune asupra morții: „De ce? Fiindcă ei își încălzesc la soare sîngele/ urcîndu-se-n lăstarii viei mele?" Concepția populară consideră de obicei morții niște prezențe malefice și, în consecință, își propune să restrîngă, prin ritualuri purificatoare și apotropaice, contactul cu ei. Ghebosul nu privește însă oamenii din perspectiva sufletului infernal, daimonic, ci din cea a trupului panic. Pentru el, moartea nu e decît o mineralizare a ființei, o redisoluție a cărnii în țărînă. Nu există dispariție propriu-zisă, ci doar o trecere a substanței dintr-o formă într-alta; morții nu dispar în neant, ci „se mută" în plantele care se hrănesc din stîrvul lor. Forma aceasta de metempsihoză panteistă, în care supraviețuirea este legată de trup, iar nu de suflet, face, după cum arătam, parte din credințele primitive asupra nemuririi.

Escatologia Ghebosului este și ea o reluare în registru mitologic a credințelor magice ale copilului Blaga, trimițînd la imaginea fructelor care cresc pe morminte. În *Elogiul satului românesc* și, mai tîrziu, în *Hronic*, vorbind despre „presimțirile" care se nasc în mod spontan în mediul rural, scriitorul își amintește cum

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI
LITERE

„o fetiță, prietenă de joacă, se cățăra în prunii cimitirului, crescuți din morminte. Spunea sărind, că vrea să vadă «ce gust au morții», și încerca prunele. Cînd mușca dintr-o prună amară, spunea că mortul de la rădăcină, trebuie să fi fost rău. Cînd nimerea în alt pom o prună dulce, zicea că mortul de la rădăcină, trebuie să fi fost om bun". La fel cu băieții din *Hronic* care presupun că „Mort trebuie să fie ca și viu. E așa că nici nu știi că ești mort", fetița nu simte că moartea ar provoca vreo ruptură în destinul unui om. Viziunea ingenuă a unui continuum al ființei e raționalizată de Blaga, omul matur, și atribuită personajelor panice, „orbilor". Unul din ostașii de strajă la templu, discipol al lui Zamolxe, se răzvrătește împotriva dogmei religioase oficiale, după care moartea e o plecare definitivă, și îi conjură pe cei dispăruți: „Ieșiți îngropații de vii în pămînt–/ și voi azvîrliții pe rîuri!/ Eu, unul din cei ce rămîn credincioși/ lui Zamolxe, vă chem din adînc:/ prăbușiți sanctuarul!".

Ghebosul are profilul unui vrăjitor semiantropomorf, la limita inferioară a condiției umane. Asemeni Vrăjitorului cu „coarne trace" de care, în spusele Magului, ascultă apa, focul, vîntul, stelele și „tot ce nu e", adică duhurile invizibile, Ghebosul stăpînește elementele, comunică magic cu ele, face să crească „strugurii din cale-afară mari", „știe deochia și pițigoii de pe ramuri". Asemeni Vrăjitorului, care știe „vrăji poveștile să se prefacă-n adevăr", Ghebosul cunoaște descîntecele care îi dau putere asupra *manei* plantelor și animalelor. Din punct de vedere religios, Vrăjitorul și Ghebosul se încadrează în tipologia șamanului, pe care însă Blaga o scoate din mediul credințelor animiste primitive și o transplantează în societatea dacă.

Spre deosebire de Ciobanul lycantrop, posedat peste voința lui, Ghebosul e perfect stăpîn peste puterile întunericului. Sufletul său nu e răpit de duhuri, stăpînul său știind să și-l protejeze: „fiecare cu soarta lui. Eu mi-o port/ ascunsă sub cocoașă,/ iar alții-n lună". Este cunoscut faptul că, în mediul șamanic, infirmitățile fizice sînt un însemn al inițierii. Șchiopătatul, cocoașa, lipsa unui

ochi sau urechi, a părului etc., malformațiile în general trădează o vocație pentru disciplinele oculte[454]. Stăpîn peste lumea spiritului, șamanul poate influența sau răpi sufletele semenilor săi. Într-o primă variantă a piesei lui Blaga, Ghebosul apare în ipostaza de „zidarul cel rău", care cumpără suflete pentru a le îngropa la temelia noilor construcții. Cei care fac tîrgul, șoptește îngrozit un alt personaj, mor rapid, chinuiți de duhuri rele. Tema sufletului îngropat magic nu este păstrată în varianta ultimă, dar va fi reluată de Blaga în *Meșterul Manole*. În schimb, despre Ghebos aflăm că „Nici n-o să moară așa curînd./ De-l părăsește sufletul, el fură pe-al vecinului./ Cu sufletul furat – tîlharul/ mai trăiește-apoi un veac de om". Astfel de puteri psihice vampiroide fac din el o ființă de temut, ce trebuie evitată. Dorința de a-i pătrunde secretele poate aduce orbirea: „Nu-i bine să-l privești prea mult:/ îți putrezesc ochii". În sfîrșit, grație puterii sale vizionare, Ghebosul este singurul care îl recunoaște pe Zamolxe la reîntoarcerea acestuia în cetate.

Marele Orb

Divinitatea telurică propovăduită de Zamolxe, opusă zeilor panteonului olimpian ai Magului-Preot, reprezintă o puternică sinteză imaginară. Opoziția dintre religia Magului și învățătura profetului nu este doar una între uranian și chtonian, ci și una între politeism și monoteism (Zamolxe, se revoltă Magul, „se închină unui singur Dumnezeu și și acela e orb"). Marele Orb se situează în punctul de intersecție al modelelor cosmologice adoptate de Blaga pînă la începutul anilor douăzeci, cel grec, cel trac și cel creștin. El îmbină atributele lui Dionysos, ale lui Pan, precum și ale noii divinități pe cale de a intra în orizontul imaginar al poetului odată cu sfîrșitul *Pașilor profetului*: Dumnezeul biblic. Prin „creștinarea" lui Pan, prin trecerea de la mitologia dacilor la religia creștină, Blaga va face un nou pas în sensul regăsirii de

sine, experimentînd un decor și mai apropriat fondului magic folcloric pe care speră să-l redea prin arta sa. Sub influența acestui nou model cosmologic adoptiv, imaginea Marelui Orb este contaminată de cea a Dumnezeului biblic, însă în variantă populară românească.

În unele legende folclorice, avînd un substrat antic însă în pseudomorfoză creștină, Dumnezeu rătăcește pe pământ, însoțit uneori de Sfîntul Petru. Amîndoi au înfățișarea unor bătrîni înțelepți și călătoresc incognito, cel mai adesea pentru a pune la încercare calitățile oamenilor (ospeția, dărnicia etc) și a-i răsplăti pe merituoși, respectiv a-i pedepsi pe cei răi[455]. Într-un poem care ar fi trebuit să facă parte din *Pașii profetului*, Marele Orb e înfățișat ca un pelerin condus prin lume de poet. Deși păstrează atributul de creator, el se deosebește de Dumnezeul biblic prin ideea păgînă a întrupării sale în ipostaza de Tată. Este probabil vorba de o *interpretatio* a unui vechi mit local, a cărui travestire în haine creștine a dat naștere unei erezii. Coborîrea pe pământ a Tatălui nu are semnificația „întrupării" creștine a Fiului, deoarece, în timp ce Dumnezeu-Fiul asumă complet natura umană, fiind o persoană în două naturi (divină și umană), Dumnezeu-Tatăl din legendele românești își păstrează exclusiv natura divină, chiar dacă o ascunde în spatele unui chip omenesc. Marele Orb nu este Dumnezeu întrupat în om, ci Dumnezeu deghizat în om. De aceea, Marele Orb din poemul lui Blaga trebuie să se abțină de la cuvînt, căci logosul său și-a păstrat intactă puterea creatoare: „El tace – pentru că-i e frică de cuvinte./ El tace – fiindcă orice vorbă la el se schimbă-n faptă" (*De mînă cu Marele Orb*. Variantă).

Într-unul din manuscrisele din seria *Minciunile lui Dumnezeu*, intitulat *Marele orb*, Blaga dă drept sursă a divinității sale una din cunoscutele legende românești despre creația lumii, publicată de Tudor Pamfile. Legenda spune că Dumnezeu a „greșit" creația, făcînd pămîntul prea întins, încît acesta nu încape sub bolta cerului. În criză de soluții, el cere sfatul ariciului, de la care află, printr-un vicleșug, că trebuie să încrețească suprafața uscatu-

lui[456]. Această legendă etiologică, ce motivează apariția formelor de relief, provine dintr-un substrat religios de tip totemic, unde ariciul este un zeu întemeietor zoomorf[457]. Blaga subliniază faptul că, în această legendă, „Dumnezeu n-a fost în stare să îndrepte singur ceea ce ratase. A avut, zice-se, nevoie, de un sfetnic cosmogonic"[458]. Ariciul este, evident, o divinitate mai *venerabilă*, având un anumit ascendent de înțelepciune asupra mai tînărului Dumnezeu creștin, ceea ce sugerează că e vorba de asimilarea a două tradiții cosmogonice, una mai veche, de substrat, cealaltă mai prestigioasă dar mai nouă. Blaga nu preia din legendă decît ideea de imperfecțiune a lui Dumnezeu pentru ca, în funcția de sfetnic cosmogonic, să îl poată numi pe om. Este prima eboșă a marii teorii pe care filozoful o va dezvolta mai tîrziu, aceea a funcției creatoare complementare a omului în raport cu divinitatea.

În rolurile lui Dumnezeu și al sfetnicului, drama lui Blaga îi distribuie pe Marele Orb și pe Zamolxe. Pentru a restrînge atotpotența și atotștiința Dumnezeului creștin, Blaga accentuează latura panică a Marelui Orb. Zamolxe îl descrie în termenii unui mare antropomorf, asemănător lui Pan orfic: „Despre Dumnezeu nu poți vorbi decît așa:/ îl întrupezi în floare și-l ridici în palme,/ îl prefaci în gînd și-l tăinuiești în suflet,/ îl asemeni c-un izvor și-l lași să curgă lin/ peste picioare,/ îl prefaci în soare și-l aduni în ochi,/ îl închipui om și-l rogi să vie-n sat". Descrierea aduce aminte de profesiunea panteistă de credință pe care o face Faust în fața „creștinei" Margareta, Marele Orb fiind omolog nu lui Dumnezeu, ci Duhului Pămîntului din poemul lui Goethe. Într-o variațiune pe tema lui *Faust*, și anume în fragmentul *Pustnicul* ce încheie *Pașii profetului*, Blaga aduce în scenă un Spirit al Pămîntului care, din adînc, „pribegind prin cosmice vîltori", își dorește „să fii pămînt – și totuși să lucești ca stea". Spiritul Pămîntului și Marele Orb au amîndoi structura unui *imanent care urcă*, fiind, în ultimă instanță, figuri mai apropiate de *puterea* magică decît de Dumnezeul biblic. Încă de la apariție, Sextil Pușcariu identifica în Marele Orb „puterea oarbă a naturii, care se manifestă într-un

vecinic zbucium după desăvîrșire"[459], adică principiul existenței cosmice, voința de viață.

În eseul *Marele Orb*, Blaga sublimează metafora poetică panteistă în conceptul neoplatonic de *anima mundi*. Marele Orb este principiul animic care, aflat la egală distanță între Intelectul divin (lumea ideilor) și materia inertă, dă viață lumii[460]. Cosmosul este menținut în existență de această forță de coeziune, care modelează materia amorfă după tiparul ideilor eterne. Blaga îi atribuie Marelui Orb nu funcția ideatică a Intelectului divin, ci funcția energetică a Sufletului cosmic: „Să admitem [...] că în lume lucrează un spirit divin, ca sufletul într-un corp. [...] se pare că adesea însuși principiul «tatonează» în căutarea unor soluții pe care nu le găsește. S-ar spune că spiritul lumii se căznește, se frămîntă, încearcă, își părăsește proiectele, înaintează treptat, dibuind de multe ori ca un orb, care dispune de unele elemente de orientare, dar care e lipsit de vederea clară, solară".

Ucenicii care urmează învățătura lui Zamolxe devin și ei „orbi". Blaga imită modul antic de a atribui credincioșilor însușirea definitorie a zeului. Astfel, oficianții lui Sabazios erau numiți *saboi*, ai lui Bacchus – *bacchoi* etc. Aceasta se întîmplă în special în credințele bazate pe „împărtășanie", în care zeul pătrunde în devot și îl ia în posesie. Retras în peșteră, Zamolxe nu mai poate să decidă: „duhul meu – al meu sau al pămîntului"? A fi „orb" înseamnă a împărtăși condiția panteistă a Marelui Orb, a deveni una cu *anima mundi*. Formulele inițiatice de identificare cu forța cosmică dezvăluite de profet sînt: „Fii izvor!", „Fii fulger!". „Și oare Dumnezeul orb al său e altceva, se întreabă cioplitorul grec, decît ăst fel al firii și al dacilor–/ sălbatic, chinuit, orb, straniu și veșnic frămîntat?".

În primele variante ale piesei *Zamolxe*, condiția Marelui Orb apare într-o lumină mult mai tragică: „Nu ești tu marele chinuit care se zbuciumă veșnic încercînd să creeze lucruri noua; nu ești tu cel care sufere și cade înfrînt; ori nu ești tu marele chinuit care nu vede lumina de el creată și pe care noi copiii tăi te purtăm de

mînă? Sîntem creaturile tale, dar ție îți trebuie ajutorul ce ți-l poate da lumina noastră. Nu sîntem oare de aceea ca să luăm pe umerii noștri ceva din rostul tău, tragicule Dumnezeu? Tristule orb, tăcutule orb, puternicule orb, nu sîntem oare noi mîntuitorii tăi, noi sălbaticii copii?" Patetismul lui Zamolxe, cenzurat în varianta finală de Blaga în virtutea programului de obiectivare a „stărilor nude" și a „violentelor sfîșieri lăuntrice", dezvăluie puternica încărcătură afectivă pe care simbolul îl are pentru creatorul său. Ființa aceasta care încearcă mereu să se nască, care se simte încontinuu respinsă, care suferă sentimentul înfrîngerii, care își impune să tacă, care trăiește spaima nemanifestării și a nevederii luminii, exprimă întreg complexul de angoase al micului Lucian, închis în identitatea unei ființe moarte, nereușind să se afirme pe sine. Marele Orb este simbolul inconștientului infantil al poetului, de dinainte de ieșirea sa în lumină și existență. În primele variante ale piesei, Zamolxe însuși fusese conceput drept Marele Orb, profet și zeu izgonit de către oameni, obligat să rămînă „singur [...], singur. Singur", regresînd la tăcerile magice „din care poți privi în dosul lumii". „Orbii" lui Zamolxe „se simt în moarte ca acasă". „Numai cine nu trăiește e nemuritor", susține soldatul de strajă, „orb" și el, reformulînd de fapt intuiția copilului Lucian că non-existența este și ea o formă de existență.

Dionysos, Spiritul Pămîntului, Dumnezeul folcloric, Marele Orb, toate aceste divinități gravitează spre polul nocturn al scriitorului, fiind personificări ale fondului magic. Ca simbol al inconștientului cosmic, Marele Orb deține puterea, nu însă și lumina intelectului. Aceasta din urmă este atribuită de către Blaga oamenilor, care contribuie fiecare cu o Idee proprie la iluminarea forței oarbe: „În comparație cu spiritul divin, care animă și organizează pe dinăuntru lumea, noi oamenii sîntem desigur foarte neputincioși. Este însă de bănuit că în noi s-a aprins o anume «inteligență», de larg orizont, care sondează tainele existenței într-alt chip decît o face Marele Spirit, și într-un mod ce ar putea să fie de folos acestui Mare Spirit. Inteligența ar putea să ne adu-

că pe noi oamenii în situația de a vedea uneori absurdul, contrasensul, care se furișează în atîtea alcătuiri ale lumii. Nu înseamnă aceasta că noi, bietele creaturi, am putea să fim uneori de ajutor Spiritului cosmic? Poate că Dumnezeu este marele orb, care așteaptă ca noi, fiii săi, să-l ducem de mînă, întrucît noi avem vederea solară, pe care el n-o are". Divinitatea imaginată de Blaga suprapune conceptul neoplatonic de *anima mundi* imaginii folcloric-păgîne a unui Dumnezeu imperfect, care are nevoie de „sfetnici cosmogonici". „Parabola cu Orbul" povestită de Zamolxe descrie această ierarhie: „Le-am spus: Noi sîntem văzători,/ iar Dumnezeu e-un orb bătrîn./ Fiecare e copilul lui/ și fiecare îl purtăm de mînă./ Căci nu ești tu Dumnezeire neînțelesul orb,/ ce-și pipăie cărarea printre spini?". Omul este purtătorul unui principiu ce completează puterile divine. Ca divinitate ce lucrează în materie, Marele Orb este legat de inconștient sau, cu un termen mai venerabil, de suflet. Omenirea, ca îndrumător al forței oarbe, este legată de conștiință, de spirit.

În cadrul acestei concepții de orientare romantic-irațională, Blaga atribuie principiului ontologic o natură inconștientă, văzînd oamenii ca niște emergențe insulare ale conștiinței. Deși nu posedă puterile stihiale ale Marelui Orb, ei pot în schimb să aducă o rază din lumea ideilor, care să orienteze aceste puteri pe calea corectă, așa cum ariciul îl îndrumă pe Atotputernic în modelarea lumii. Încă o dată, iese în evidență faptul că divinitatea cade la Blaga peste intuiția misterului infantil, care iradiază fascinant din adîncuri, dar are nevoie de luminile conștiinței mature pentru a ieși la suprafață. Orbul din noi este sinele magic, mesajul profetic al lui Zamolxe fiind un mesaj despre identitatea noastră inconștientă, chinuită, dramatică. Sfetnicul din noi, în schimb, este eul care se desprinde din totul confuz și se afirmă pe sine, care aduce în tenebrele increatului lumina creației și a autocreației.

Ruptura dintre suflet și spirit

Omul este o ființă duală, alcătuită dintr-un *orb* și un *sfetnic*. Orbul, sufletul inconștient, participă la Anima mundi, în timp ce sfetnicul, spiritul conștient, participă la Intelectul divin. Panteismul dionysiac al primului Zamolxe era, după cum observă Nicoale Balotă, un panpsihism, pentru că frenezia orgiastică permitea degajarea sufletului (*psyche*) din materie. Panteismul panic al celui de-al doilea Zamolxe este un panspiritualism, pentru că ataraxia contemplativă mortifică trupul, dizolvîndu-l în natură, și determină degajarea spiritului[461]. Idealurile, aparținînd lumii Ideilor platoniciene, sînt partea cea mai subtilă a ființei umane. Contemplația are drept scop sublimarea masei amorfe de gînduri inconștiente în idealuri cristaline. „Cei mai aleși dintre oameni, scrie Blaga în *Pietre pentru templul meu*, se lasă conduși în viață de un ideal născut din ei înșiși: ei sînt ca orbii, cari se lasă purtați de mînă de copiii lor". Aforismul realizează un autoportret spiritual, indicînd că originea psihologică a imaginii orbului se află în sentimentul de posesie de către o tendință inconștientă, care îl „ipnotizează" pe om. Blaga recunoaște, în fond, în mod indirect, că idealurile sale creatoare sînt cristalizări ale fondului magic.

Degajarea spiritului era scopul religiilor de mistere și al inițierilor mistice din perioada antichității tîrzii. Or, spre deosebire de ceea ce credeau primii cercetători ai religiei trace (Tocilescu, Xenopol), reforma religioasă săvîrșită de Zamolxe în Dacia nu se leagă de cultul lui Dionysos-Sabazios, ci se integrează în categoria misterelor, semănînd cu ritualurile eleusine și cu doctrinele orfico-pitagoreice. Herodot amintea tradiția conform căreia Zamolxe fusese un discipol al lui Pitagora, ipoteză care, în ciuda minimei sale veridicități istorice, de care se îndoiește Herodot însuși, subliniază cel puțin înrudirea ideologică a celor doi întemeietori de religii. Blaga își construiește piesa pe scheletul acestei tipologii antice a misterelor, cel de-al doilea Zamolxe, profetul panic, fiind propovăduitorul unei învățături orfico-pitagoreice. Re-

tragerea sa în peșteră, după alungarea din comunitate, imită celebra recluziune a profetului dac așa cum a fost relatată de Herodot: Zamolxis „a pus să i se clădească o sală de primire unde-i găzduia și-i ospăta pe cetățenii de frunte; în timpul ospețelor, îi învăța că nici el, nici oaspeții lui și nici urmașii acestora în veac nu vor muri, ci se vor muta numai într-un loc unde, trăind de-a pururea, vor avea parte de toate bunătățile. În tot timpul cît își ospăta oaspeții și le cuvînta astfel, pusese să i se facă o locuință sub pămînt. Cînd locuința îi fu gata, se făcu nevăzut din mijlocul tracilor coborînd în adîncul încăperilor subpămîntene, unde stătu ascuns vreme de trei ani. Tracii fură cuprinși de părere de rău după el și-l jeliră ca pe un mort. În al patrulea an se ivi însă iarăși în fața tracilor și așa îi făcu Zamolxis să creadă în toate spusele lui"[462]. Ca deosebiri, se poate menționa că, la Blaga, recluziunea nu este deliberată și nu urmărește un scop demonstrativ; ea nu are loc în încăperi subterane amenajate, ci într-o peșteră sălbatică; de asemenea, nu durează trei, ci șapte ani. Nu asemenea conjuncturi exterioare îl interesează însă pe scriitorul român, ci experiența religioasă trăită de personaj. Blaga încearcă să refacă empatetic procesele de psihologie mistică presupuse de ritualul trac al recluziunii.

Torpoarea panică este dusă pînă la limita „nemișcării", la catalepsie; locul lui Hypnos e luat de Thanatos, chiar dacă e vorba de o moarte inițiatică. Starea de somnolență letală se va accentua progresiv de la *Pașii profetului* la *Lauda somnului*, poetul transpunîndu-se tot mai adesea în simțurile anesteziate ale unui ataraxic: „De mînă-aș prinde timpul ca să-i pipăi/ pulsul rar de clipe./ Ce-o fi acum pe pămînt?/ Mai curg aceleași stele pe fruntea lui în stoluri/ și din stupii mei/ mai zboară roiuri de albine spre păduri?// [...]// Gîndul meu și veșnicia seamănă/ ca niște gemeni./ Ce lume se va zbate azi în valurile zilei?" (*Gîndurile unui mort*). Eul poetic se scufundă tot mai adînc în tunelul vertical ce duce în „oceanul somnului". El iese în afara categoriilor spațio-temporale, timpul se dilată și individul intră în rezonanță cu ritmurile astrale. Spațiul se resoarbe, locurile depărtate se apropie,

obstacolele devin transparente. Letargic, Zamolxe se întreabă: „M-am coborît tot mai adînc în suflet/ Unde sînt, unde sînt?/ Tot în peșteră?/ Inima vrea să-mi sară din piept–/ Văd prin munți:/ cetatea nu se mișcă și totuși ne-apropiem/ de-acum./ *Încet ca și cum ar invoca niște duhuri*:/ O frunză cade-n noapte,/ un veac se scurge-n mine./ Altă frunză cade-n noapte,/ alt veac trece-n mine".

Constantin Daniel face o profundă analiză a stărilor de deprivare senzorială caracteristice recluziunilor în întuneric[463]. Ca fenomen psihologic, e cunoscut faptul că izolarea conștiinței de stimulii exteriori tulbură sistemul individului de integrare în realitate, reprezentarea spațiului, a timpului, a mișcării, a formelor, și dă naștere la halucinații senzoriale foarte vii și plastice[464]. Viziunile din primele stadii ale introversiunii sînt încadrate de științele psihologice între fenomenele hipnagogice, numite și *autofenomene de luminiscență*[465]. În stările sale de introversiune, Blaga descoperise și el scintilațiile de lumină și melodiile de sirenă ce însoțesc meditațiile ascetice, găsindu-le un corelativ în lecturile sale pe marginea tehnicilor mistice indiene[466]. În *Zamolxe*, el are prilejul să obiectiveze aceste procese de creație, atribuindu-le protagonistului, care devine o oglindă mitologică în care scriitorul se contemplă detașat pe sine însuși.

Anticii interpretau aparițiile vizionare drept umbre ale morților, *eidola*, urcate din Hades[467]. Incubațiile și descinderile în peșteri sacre erau o formă de coborîre inițiatică în infern, pentru dobîndirea cunoașterii și a imortalității[468]. Protagonistul dramei lui Blaga se plînge și el că grota îi este tot mai des bîntuită de figuri fantomatice: „Nălucile apar mai multe azi,/ sînt chinuri care mușcă-n pietre./ Altădată nopțile-mi erau un leagăn de odihnă,/ iar ziua lucrurile dimprejur se prefăceau în mine/ într-un vis atît de liniștit,/ că reci și jilave șopîrle veneau/ să caute soarele/ pe picioarele mele goale". Prin „incubația" în peșteră, Zamolxe ajunge „pe marginea acelui lac, care se cheam-al morților/ și al acelora cari încă nu-s născuți", de unde „vin numai visurile". Așa cum Patrocle îi apare lui Ahile în somn sub formă de *oneiros*, trei aparții

emblematice îl vizitează pe Zamolxe. Prima e un moșneag care ține în mînă o cupă cu cucută, a doua – un tînăr cu o coroană de spini pe frunte, a treia – un bărbat mai în vîrstă, legat pe un rug de flăcări, în care Octav Șuluțiu recunoaște figurile lui Socrate, Christos și Giordano Bruno[469], „profeți" jertfiți pentru ideile lor. Asemeni demonului lui Socrate, ei sînt niște sfătuitori, fiind numiți de Alexandru Paleologu „daimonii lui Zamolxe"[470]. Toți trei îi anunță sfîrșitul recluziunii și necesitatea întoarcerii în lume, dar îi și prevestesc moartea tragică[471].

În urma acestei *nekya*, Zamolxe hotărăște, la fel cu Zarathustra al lui Nietzsche, să revină în cetate pentru a împărtăși oamenilor noua sa doctrină. Ce s-a maturizat însă în el în acești șapte ani de recluziune, ce proces mistic a fost dus la împlinire? Fiecare dintre cele trei apariții simbolizează un mod de mîntuire prin jertfa trupului. Pentru Socrate, cel descris de Platon în *Phaidon*, cupa cu otravă nu reprezintă o pedeapsă, ci un mod de eliberare. Escatologiei pesimiste a ucenicilor săi, conform căreia la moarte sufletul iese din trup și se împrăștie ca un fum, filosoful îi opune o escatologie mistică, după care la moarte sufletul „se adună pe sine în sine" și continuă să fiinteze în lumea de apoi[472]. Cel de-al doilea personaj invocat, Christos, asumă crucificarea pentru a mîntui natura umană. În sfîrșit, arderea pe rug la care trimite personajul Giordano Bruno reprezintă tot o modalitate de sacrificare a trupului pentru eliberarea sufletului (pentru ahei, cîtă vreme cadavrul nu era ars pe rug, umbra mortului rămînea legată de pămînt, neputînd trece Aheronul). În peșteră, Zamolxe trăiește un fenomen asemănător de sciziune interioară.

Un poem din *În marea trecere* rezumă procesul de dedublare pe care îl acuză Blaga în această perioadă: „Fără de număr sînteți fii ai faptei/ pretutindeni pe drumuri, subt cer și prin case./ Numai eu stau aici fără folos, nemernic,/ bun doar de-nnecat în ape.// Totuși aștept, de mult tot aștept/ vreun trecător atotbun și-atotdrept ca să-i spun:/ O, nu-ți întoarce privirea,/ O, nu-mi osîndi nemișcarea./ Cresc între voi, ci umbrit de mîinile mele/

misticul rod se rotunjește în altă parte./ Nu mă blestemați, nu mă blestemați!// Prieten al adîncului,/ tovarăș al liniștei/ joc peste fapte./ Cîteodată prin fluier de os strămoșesc/ mă trimit în chip de cîntec spre moarte.// Întrebător fratele mă privește,/ mirată mă-ntîmpină sora,/ dar încolăcit la picioarele mele/ m-ascultă și mă pricepe prea bine/ șarpele cel cu ochii de-a pururi deschiși/ spre-nțelepciunea de dincolo" (*Fiu al faptei nu sînt*). Cel care se sustrage faptei, lumii fenomenale, nu se neantizează. Dimpotrivă, viața sa interioară se intensifică, atingerea cu moartea aducîndu-i inițiatului înțelepciunea. În el se coace un „mistic rod", care e adevărata sa personalitate, cea esențială, cea divină. Șarpele care șade încolăcit la picioarele sale nu e altul decît șarpele *kundalini* al tantricilor, simbol al energiei latente de la baza coloanei vertebrale, a cărui trezire provoacă „eliberarea" misticului. Aceeași semnificație avea șarpele și în cultul dionisiac și în misterele Eleusine, fiind un simbol al lui Dionysos chtonian ce urcă din infern, dar și al sufletelor eroilor care revin pe pămînt sub formă de daimoni[473]. „Coacerea", înseamnă dobîndirea stării de supraconștiință („ochii pururi deschiși") ce se împărtășește din „înțelepciunea de dincolo".

În peșteră, Zamolxe a trecut printr-o maturizare mistică echivalentă cu o convertire de la religia dionysiacă la religia orfică. El urmează modelul lui Orfeu însuși care, din preot trac al lui Dionysos se transformă în profet al lui Apollo, ceea ce îi atrage mînia bacantelor și moartea prin *sparagmos* (echivalentă cu imolarea lui Zamolxe din finalul piesei). Dramaturgul surprinde prin destinul personajului evoluția religiei geto-dace din ultima ei fază, de dinainte de cucerirea romană. Istoricii au observat faptul că, în secolele I î.e.n.–I e.n. religia Daciei s-a îndreptat către un cult solar sau urano-solar, ca dovadă soarele de andezit, sancturarul-calendar și celelalte descoperiri arheologice din munții Orăștiei[474]. Săvîrșită sub oblăduirea castei de preoți a lui Zamolxe, această reformă (în care se încadrează și interdicția de către Deceneu a cultivării viței-de-vie) a presupus o schimbare a profilului chto-

nian al profetului-zeu cu unul uranian, tradusă printr-o sinteză a lui Zamolxis cu Gebeleizis, așa cum reforma orfică a provocat în Grecia asimilarea lui Dionysos cu Apolo[475]. Iată cum Blaga reușește să refacă, întîi în istoria religiei grecești, iar apoi în istoria religiei geto-dace, același scenariu personal, al reunificării polului inconștient cu polul conștient în figura lui Pan și a profetului său, Zamolxe de după recluziune.

Ecstaza contemplativă din *Pașii profetului* și *Zamolxe* duce mai departe efectele ecstazei frenetice din *Poemele luminii*. Dacă entuziasmul dionysiac provoca desfacerea sufletului de trup, catalepsa panică radicalizează procesul, provocînd o a doua sciziune, a spiritului de suflet. Antroposofia europeană, de la gnostici și cabală pînă la Rudolf Steiner, afirmă tripartiția ființei umane în trup, suflet și spirit (oameni hylici, psyhici și pneumatici – în gnosticism, *nephesh*, *rouach*, *neschammah* – în cabală[476], etc.). Originea ei se află în misterele grecești, la orfici, și în special la pitagoreici și neoplatonici. În cuvintele lui Blaga, cele „trei substanțe" ale ființei umane după mistica greacă sînt: „corpul (*soma*), sufletul (*psyche*) și spiritul (*nous, pneuma*, logos)"[477]. La moarte, compusul uman se desface în cele trei componente: trupul se reîntoarce în țărînă, sufletul împreună cu spiritul urcă în sfera lunii, unde, după o a doua disociere, spiritul își părăsește vehiculul animic și urcă în sferele de foc ale zeilor, personificări ale Ideilor, ale arhetipurilor. Pe această schemă, fenomenul mistic pe care îl traversează Zamolxe în peșteră nu este o simplă decorporalizare a sufletului (pe care o realizase prin inițierea dionysiacă), ci o depsihizare a spiritului. Ca profet dionysiac, Zamolxe intrase în rezonanță cu *Anima Mundi*; ca profet panic, el se deschide spre Intelectul divin, conștiința absolută, „înțelepciunea de dincolo". Inițiatul sublimează *orbul* din sine în *sfetnic*. „Ochii pururi deschiși" sugerează starea de trezie mistică, de supraconștiință. „Cel de pe rug", dublu al lui Zamolxe, e aruncat în flăcări de „Cumpătatul veșnic treaz". Zamolxe este pe cale de a se diviniza, de a intra în rîndul zeilor din Panteon, al Ideile platoniciene.

Un proces omolog are loc și în cetate, în lipsa lui Zamolxe. Deși profetul a fost alungat, învățătura sa continuă să se răspîndească și să acționeze alchimic asupra oamenilor. Asemenea creștinilor persecutați, ascunși în catacombele Romei, și în cetatea dacilor „ucenicii lui [Zamolxe] se tot sporesc de-atunci/ pe sub pămînt ca iepurii de casă". În mitologia europeană e răspîndită legenda regelui-profet (Arthur, Barbarossa) care se retrage pe o insulă necunoscută sau într-o peșteră în munte, unde va dormi un somn magic un număr rotund de ani, după care se va întoarce ca mîntuitor. Recluziunile lui Pitagora, Zamolxe sau Zarathustra, morțile lui Empedocle sau Christos, implică aceeași așteptare soteriologică. Complexul de vinovăție față de profetul alungat sau ucis pe nedrept face ca mesajul acestuia să fie acceptat progresiv, ca o formă de răscumpărare și iertare. Ciobanul care îl lapidase pe Zamolxe devine un bacant involuntar, fiind luat în posesie tocmai de fondul dionysiac pe care îl respinsese atît de brutal. Ceea ce Zamolxe nu reușise prezent fiind, și anume înlocuirea religiei uraniene cu credința în divinitatea chtoniană, se împlinește lent, prin mecanismele vinovăției, în absența sa. Preotul e speriat deoarece tot mai mulți oameni „șoptesc că va să vie iarăși/ să-mi smulgă templul și să sfarme zeii".

Pentru a întrerupe proliferarea subconștientă a religiei lui Zamolxe, ce devine tot mai greu de stăpînit, Magul-preot, împreună cu Vrăjitorul, pun la cale un plan de exorcizare. Puterea de iradiere a mesajului profetic, constată vrăjitorul, se datorează complexului de vinovăție colectivă: „Sînt tocmai șapte ani de cînd ai îndîrjit/ mulțimea să-l alunge,/ Eu nu te-am sfătuit, căci un profet/ nu e nimic, dar un profet lovit – e mult". În credințele antice, o crimă nepedepsită atrage asupra întregii cetăți o serie de dezastre și molime, *miasma*. Duhul neîmpăcat al lui Zamolxe, diagnostichează Magul, „pribegește neliniștind pe oameni cu boli; cutremure va trimite asupra cetății, căderi de stele asupra stînilor ca să le aprindă, furtuni asupra mieilor ca să-i arunce în prăpăstii și grindină asupra strugurilor". Impuritatea rituală, complexul de culpa-

bilitate al colectivității dace poate fi vindecat prin satisfacerea dorinței de reparație, prin transformarea lui Zamolxe dintr-un *pharmakos* într-un obiect de cult. Diabolicul plan psihologic al Magului și al vrăjitorului constă în a-l diviniza pe profet, pentru a oferi mulțimii o supapă de descărcare a sentimentului de culpă: „Să-ntindem în ascuns poporului o cursă?/ Mulțimei să-i lăsăm năluca./ Religia lui Zamolxe-și face cuib acum/ și-n inimile cele mai statornice prin vechile orașe./ El nu s-a-ntors și totuși e aci./ El ne doboară zeii pentru Orbul său./ Ce-ar fi să răspîndim povestea în popor,/ că Zamolxe a fost un zeu el însuși?/ Ce pierdem?/ Avem un zeu mai mult în primitorul nostru templu,/ dar astfel mîntuim întreg soborul zeilor./ Oamenii divinizînd pe Zamolxe/ îi vor uita învățătura".

Divinizarea lui Zamolxe urmărește pervertirea esenței mesajului său profetic, traducerea lui din termenii vitalității dionysiace în cei ai reprezentărilor apolinice. Magul intuiește exact că divinitatea chtoniană a lui Zamolxe este incompatibilă cu panteonul uranian. Prima e de natură mistică, deoarece concepe umanitatea ca fiind consubstanțială divinității. Marele Orb este o cratofanie, un principiu sacru imanent, *daimonion*, din care se împărtășesc toți oamenii. În religia Magului-preot, în schimb, umanitatea este esențial diferită de divinitate, distanța dintre ele fiind de nestrăbătut. Zeii Magului sînt niște teofanii, niște principii transcendente, niște *Idei*. Proclamînd divinitatea lui Zamolxe, preotul îi subminează baza mistică a învățăturii. Intrat în panteon, Zamolxe nu mai poate oferi exemplul *viu* al unui om care se autodivinizează, care activează în el însuși *puterea* sacră. El devine un zeu ce nu mai poate fi imitat, ci doar adulat.

„Cînd nu mai e nici o putere/ să-nfrîngă-nvățătura unui nou profet,/ un singur lucru e mai tare ca profetul:/ statuia lui!", spune Magul. Statuia este un „chip cioplit", adică unul din acele substitute interzise de Dumnezeul-*viu* al Vechiului Testament[478]. În Grecia arhaică, sculptura avea funcția religioasă de a fixa ființele spirituale, cum sînt morții, daimonii sau zeii. Sculpturi primitive, vag

antropomorfe, numite *colossoi*, erau folosite pentru a exorciza duhurile morților care aduceau *miasma* asupra cetății. Printr-o conjurare magică, duhul era „legat" de dublul de piatră, iar statuia era dusă afară din oraș și abandonată la o răscruce de drumuri sau într-o pădure[479]. Cerînd să se ridice o statuie lui Zamolxe, Magul-preot încearcă să „imobilizeze" duhul învățăturii profetului, care, altfel, pătrunde tot mai mult în cugetul dacilor. „El n-are-n nici un sanctuar un chip cioplit/ cum se cuvine unui zeu./ Cît nimenea nu i se-nchină,/ Zamolxe e legat de lut./ Primejdii va trimite-n suflete,/ pămîntul va scrîșni din stînci,/ iar mieii vor pieri ca strugurii din vii./ Ciopliți-i chip de piatră lui Zamolxe!/ Zeul strigă, cere jertfe!" Preotul urmărește să-l „dezlege" pe Zamolxe de lut, să-l izoleze de puterea vie, chtoniană, silindu-l să urce în cer.

De aici disperarea lui Zamolxe de a se vedea divinizat. Olimpul în care este „trimis" fără voie reprezintă un panteon mort. Față de învățătura sa telurică vitală, religia uraniană este complet devitalizată. Zeii olimpieni sînt izolați de lume, ei nu trăiesc în oameni. Lăcașurile lor de cult sînt „viclene temple/ văduvite de credință", zeii înșiși fiind „ființe/ ce nu-s aievea/ și totuși omul le păzește de primejdii". „Zeii se hrănesc cu suflet omenesc./ [spune vrăjitorul]/ Cînd se isprăvește acest nutreț,/ cînd nu mai crede nimenea în ei,/ s-adună triști și-și cheamă marele sfîrșit". Învățătura lui Zamolxe proclama tocmai nietzscheanul „amurg al zeilor"[480] și căuta izvorul vieții în afara Olimpului, în natură, în puterile subterane. Așezîndu-l pe profet în panteon, Magul-preot își propune de fapt să redirijeze devoțiunea dacilor dinspre divinitatea chtoniană spre cele celeste. Printr-un Zamolxe-zeu, panteonului mort i s-ar reinfuza energia vitală a credinței. Divinizarea lui Zamolxe se întoarce împotriva învățăturii acestuia, ridicîndu-l în cer, „dar fără-nvățătura mea". Transformată în statuie apolinică, revolta dionysiacă nu mai are împotriva cui să lupte. „Ai încercat să-l scapi de zei/ [îi spune magul despre poporul dac]/ și azi îți ai și

tu/ un chip de piatră printre ei!/ [...]/ Pleacă înapoi! Altarul n-are trepte!/ Ești sus – zadarnic cerci – nu poți/ să-l mai cobori./ Răzvrătire?/ împotriva cui?/ Azi nu mai ai nici un vrăjmaș,/ poporul ți se-nchină–/ și eu-s preotul tău!"

Magul-preot a împlinit în realitate ceea ce începuse să se întîmple cu Zamolxe în peșteră: desprinderea lui *nous* de *psyche*. Învățătura primului Zamolxe era o credință în sufletul uman, ca *putere* chtoniană, ce strălucește în indivizi. Religia Magului-preot e o credință în *nous*, în Intelectul divin. Zeii din panteon sînt idei platoniciene, iar preotul care nu „doarme niciodată" este un simbol al treziei conștiinței, al luciditătii, la fel cu cel de-al doilea Zamolxe, stăpînit de „cumpătatul veșnic treaz". Lupta care se poartă în finalul piesei nu mai este atît între Zamolxe și Mag, cît între Zamolxe dionysiac și Zamolxe orfic. Conflictul dintre profet și zeu, dintre om și statuie, este un conflict între *psyche* și *nous*.

Prin aceasta, Blaga dramatizează tema cea mai acută a filosofiei iraționaliste: opoziția dintre instinct și rațiune, dintre inconștient și conștiință. Dacă spiritul, rațiunea, fuseseră considerate secole de-a rîndul ca un factor armonic în raport cu trupul și sufletul, odată cu romantismul ele intră în divorț. Goethe vorbea deja, în *Faust*, de cele „două suflete" opuse în om. Nietzsche, Bergson, Unamuno vor tematiza filosofic polarizarea celor două principii, considerînd inconștientul un factor vital, iar conștiința un factor letal, mortificant. Atunci cînd rezumă doctrina psihologică dualistă a lui Ludwig Klages, Blaga descrie această situație în termenii următori: „Spiritul pătrunde viața ca o pană, avînd tendința să despartă corpul de suflet, adică să dezanimeze corpul și să dematerializeze sufletul, iar pe această cale să distrugă în cele din urmă însăși viața. Dar ce este spiritul și ce este sufletul în concepția lui Klages? Spiritul este în primul rînd inteligența, care utilizează concepte abstracte; spiritul este actul gîndirii și actul hotărîrii voliționale; spiritul este autorul faptelor deliberate. Sufletul este trăire în concret, viețuire emotivă în lumea simțită. [...] Spiritul este existență parazitară, cîtă vreme sufletul și-ajunge

sieși, neavînd nevoie de spirit, ca să trăiască. Spiritul, cu alte cuvinte, este un intrus. Într-un asemenea cadru metafizic procesul istoric al omenirii apare ca o luptă progresivă și triumfătoare a «spiritului» împotriva *vieții*, și se va încheia prin distrugerea celei din urmă"[481].

Drama interioară pe care Blaga o exprimă prin actorii mitici ai piesei este ruptura dintre inspirație și intelect, dintre simțire și rațiune. Echilibrul miraculos al acestora atins în anul 1919, exprimat prin simbolul lui Pan, este pe cale de a se rupe. Prin Zamolxe, scriitorul explorează un eveniment psihologic deocamdată nebulos pentru sine însuși: redesfacerea lui Pan în cele două tendințe care converseseră în el în perioada „tracă", cea dionysiacă și cea apolinică. Pînă acum, cele două dispoziții au alternat în biografia spirituală a lui Blaga, înlăturîndu-se una pe alta. Copilăria aparținuse trăirii magice; adolescența a adus triumful luciditătii și al rațiunii; poezia dionysiacă a primului volum reprezintă o reemergență a fondului magic refulat. Cu poezia panică a celui de-al doilea volum de versuri, alternanța ciclică încetează, cele două dispoziții acomodîndu-se reciproc. Atașat afectiv laturii sale dionysiace, Blaga simte – în perioada scrierii dramei *Zamolxe* – că energia frenetică izbucnită în el este pe cale de a se sublima în energie apolinică intelectivă. Este un proces care îl înspăimîntă, căci are impresia că îl rupe de sursele vieții inconștiente, dar pe care nu îl poate opri. Ca urmaș al lui Nietzsche și Bergson, el simte noțiunile, conceptele, ideile ca forme moarte, ca pietrificări ale conținuturilor dinamice ale continuumului psihic.

Transformarea (involuntară) a lui Zamolxe din profet în zeu, din om în statuie, simbolizează sublimarea trăirilor inconștiente în idei teoretice. Magul îi vorbește Cioplitorului despre statui în aceeași termeni în care Nietzsche definea arta apolinică ca o supapă a angoaselor dionysiace: „Copiilor le trebuie vis blînd să-i liniștească–/ și lumină să le ție-n frîu pornirea,/ zăgaz puterilor ce colcăie-n pămîntul lor/ prea rodnic în izvoare tulburi"[482]. De aici, gestul disperat al personajului de a-și distruge statuia, gest

care îi va aduce și lui moartea. El refuză pietrificarea în idee, pentru ca intuiția să rămînă vie. Pentru religie, ca și pentru poezie, o filosofie a religiei sau a poeziei este o capcană. Blaga simte că, dacă ar da curs tentației teoretizării, ar pierde din nou intuiția *manei*, redescoperită în *Poemele luminii*. Prin divinizare, personajul său este aruncat dintr-o poziție magică într-o poziție mitică[483]. El încetează să mai simbolizeze relația nemijlocită, de tip magic, a omului cu misterul, și devine simbolul unei reflectări „censurate", de tip mitologic, a misterului în om. Statuile, ca toate operele de artă, sînt niște reprezentări deformate de către censura stilistică impusă de fondul anonim. În aceste condiții, distrugerea statuii exprimă refuzul scriitorului de a accepta condiția de fals a artei apolinice în dauna condiției intuitive a artei dionysiace, respingerea censurii conștiente în favoarea participării magice. Autosacrificiul lui Zamolxe împiedică urcarea Marelui Orb în panteonul uranian. „Orbul e iarăși printre noi./ Îi-n noi", spun ucenicii profetului. Poetul refuză să piardă pentru a doua oară contactul cu *puterea* din adîncuri.

Totuși, procesul de sublimare nu mai poate fi oprit. În tragediile antice, în *Licurgia* pierdută a lui Eschil, sau în *Bacantele* lui Euripide, înfruntarea dintre preot (Licurg, Penteu) și profet (Dionysos) se termina cu „bacantizarea" preotului. Și în *Zamolxe*, Magul devine preot al profetului divinizat, dar cel cu adevărat sacrificat pentru învățătura celuilalt nu este preotul, ci Zamolxe. Este o expresie simbolică a senzației scriitorului că „autocritica" se întețește tot mai mult, făcînd imposibilă întoarcerea la spontaneitatea primelor poeme. De acum încolo, ființa interioară a lui Blaga se va bifurca în mod aproape tragic între *sfetnic* și *orb*. După cum arată George Gană, acum începe o diferențiere a „izvoarelor" scrisului, a limbajelor și a modurilor de expresie[484]. O parte a creatorului, spiritul, *nous*, va fi atrasă tot mai mult de speculațiile metafizice. Ea va da naștere operei filosofice și științifice. Cealaltă parte, sufletul, *psyche*, va încerca să rămînă legată de pămînt, simțind însă tot mai mult spaima singurătății, a părăsirii. Ea va da naștere volumelor următoare de poezie, bîntuite de tristețe și vid,

de sentimentul paradisului pierdut. La fel se întîmplă cu orficii la moartea lor mistică: în sfera lunii, spiritul se desprinde de suflet. Primul urcă în Olimp, la banchetul luminos al zeilor, cel de-al doilea rămîne să bîntuie ca o umbră spațiul crepuscular al Hadesului aerian. Zamolxe este conceput de Blaga ca un dublu profet, care aduce succesiv dacilor misterele dionysiace și apoi pe cele orfice. El se inițiază și inițiază în ambele aceste procese mistice, atît în panpsihismul dionysiac, cît și în panspiritualismul panic. *Zamolxe* încheie perioada de formație a lui Blaga și deschide cele două mari căi pe care se va desfășura de acum creația scriitorului român.

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUJASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

NOTE

[1] Apud George Gană, *Din manuscrisele lui Blaga*, comunicare prezentată la Zilele Lucian Blaga, Ediția a VII-a, Cluj, 9-10 mai 1997.

[2] În continuare, poeziile, piesele de teatru și *Hronicul și cîntecul vîrstelor* vor fi citate după Lucian Blaga, *Opere*, ediție critică și studiu introductiv de George Gană, București, Editura Minerva, vol. 1, 1982, vol. 2, 1984, vol. 3, 1986, vol. 4, 1991, vol. 5, 1993, vol. 6, 1997, iar eseurile filosofice după Lucian Blaga, *Opere*, ediție îngrijită de Dorli Blaga, studiu introductiv de Al. Tănase, București, Editura Minerva, vol. 7, 1980, vol. 8, 1983, vol. 9, 1985, vol. 10, 1987 și vol. 11, 1988.

[3] Nicolae Balotă, „Lucian Blaga, poet orfic", în *Euphorion. Eseuri*, București, Editura pentru literatură, 1969, p. 298.

[4] Ștefan Aug. Doinaș, „Poetica lui Lucian Blaga: De la «osîndă» la «mîntuirea» cuvîntului", în *Poezie și modă poetică*, București, Editura Eminescu, 1972, p. 9.

[5] Ion Pop, *Lucian Blaga – Universul liric* –, București, Editura Cartea Românească, 1981, p. 219.

[6] Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 314.

[7] „Iubesc la Lucian Blaga contactul său viu cu realități moarte", mărturisește Emil Cioran în *Stilul interior al lui Lucian Blaga*, un mic articol de critică de identificare, publicat în *Gîndirea*. În Emil Cioran, *Revelațiile durerii. Eseuri*, ediție îngrijită de Mariana Vartic și Aurel Sasu, Prefață de Dan C. Mihăilescu, Cluj, Editura Echinox, 1990, p. 135.

[8] În I. Oprișan, *Lucian Blaga printre contemporani*, Dialoguri adnotate, București, Editura Minerva, 1987, pp. 125-126.

[9] Vezi spre exemplu amintirile Mariei și lui Aurel Avramescu, în *ibidem*, p. 17.

[10] În 1952, din conul de umbră în care fusese aruncat de regimul stalinist, Blaga îi scrie Leliei Rugescu: „Dar vezi tu ce ani au fost aceștia. Ei

scuză orice tăcere. Şi chipul cel mai demn de a-i purta pe umeri, e totuşi tăcerea". În Lelia Rugescu, *Cu Lucian Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1985, p. 100.

[11] Gherghinescu Vania, *Lucian Blaga, Corespondenţă (II)*, în *Astra*, 1, nr. 3/ august 1966, p. 9.

[12] Lucian Blaga, *Elanul insulei - aforisme şi însemnări*, prefaţă, text stabilit şi note de George Gană. Ediţie îngrijită de Dorli Blaga şi George Gană, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1977, p. 196.

[13] Octav Şuluţiu a avut buna intuiţie a faptului că tăcerea exprimă şi ea un conţinut: „S-ar părea că tăcerea este o absenţă şi o negare. Ea s-ar defini ca aceea ce nu se exprimă. Şi totuşi tăcerea nu e nimicul, fiindcă în ea se cuprinde şi se ascunde totdeauna ceva. [...] Tăcerea omului e o afirmaţie; e un alt mod de a fi şi a se exprima. În tăcerea omului se petrece ceva şi are aceeaşi, dacă nu o mai mare valoare decît se traduce în cuvinte". Pornind de aici, criticul descoperă că „în poezia d-lui Lucian Blaga tăcerea are acest covîrşitor şi cuprinzător rol dramatic de a fi un mod de expresie". *Scriitori şi cărţi*, Ediţie îngrijită, tabel cronologic şi prefaţă de Nicolae Florescu, Bucureşti, Editura Minerva, 1974, pp. 113, 114.

[14] Sigmund Freud, „O amintire din copilărie în «Poezie şi adevăr»", în *Scrieri despre literatură şi artă*, Bucureşti, Editura Univers, 1980, pp. 20-21.

[15] Sigmund Freud, *Inhibition, symptôme et angoisse*, Paris, PUF, 1965.

[16] „Bebeluşul, încă nedezvoltat intelectual, este expus unei avalanşe de probleme şi întrebări. Una dintre cele mai amarnice nemulţumiri pe care le întîlnim în inconştient este că aceste numeroase întrebări copleşitoare, care par să fie doar în parte conştiente, nu se pot exprima în cuvinte, rămîn fără răspuns. Un alt reproş se iveşte imediat: copilul nu poate să vorbească şi să înţeleagă vorbirea. Astfel, primele lui întrebări sînt mai timpurii decît începutul vorbirii. În analiză, ambele nemulţumiri suscită o extraordinară cantitate de ură. Izolat sau împreună, ele sînt cauza multor inhibiţii ale pulsiunii epistemofilice: de exemplu, incapacitatea de a învăţa limbi străine şi, mai mult, ura faţă de cei care vorbesc o altă limbă. *Tot ele sînt răspunzătoare de tulburări nemijlocite ale vorbirii* etc. [s.m.] Curiozitatea care se manifestă clar mai tîrziu, în special în al patrulea sau al cincilea an de viaţă, nu este începutul, ci punctul culminant şi încheierea acestei etape de dezvoltare". Melanie Klein, *Scrieri*, vol. I, *Iubire, vinovăţie, reparaţie. Şi alte lucrări: 1921-1945*, introducere de Hanna Segal, traducere de Laura Pavel, Emma Tămîianu şi Florin V. Vlădescu, Binghamton – Cluj, Editura Sigmund Freud, 1994, pp. 178-179.

[17] „La copii, impulsurile creatoare aflate pînă la un moment dat în stare latentă se trezesc și se manifestă, atunci cînd fricile de tot felul sînt micșorate cu ajutorul psihanalizei, în activități ca desenatul, modelajul, construitul, ca și în cadrul vorbirii". *Ibidem*, p. 325.

[18] Vezi studiile „Înțărcatul" (1936) și „Iubire, vinovăție și reparație" (1937), în Melanie Klein, *op. cit.*, pp. 283-298, respectiv 299-336.

[19] Vezi, spre exemplu, Françoise Dolto, „La dynamique des pulsions et les réactions dites de jalousie à la naissance d'un puîné", în *Au jeu du désir. Essais cliniques*, Paris, Seuil, 1981.

[20] Lelia Rugescu, *op. cit.*, p. 130.

[21] D. Vatamaniuc, *Comentarii*, în *Manuscriptum*, VIII, nr. 3/1977, pp. 70-77.

[22] Lelia Rugescu, *op. cit.*, p. 129.

[23] *Ibidem*, p. 130.

[24] Nu este un paradox a vorbi de sentimente complexe încă la sugari, psihanaliza demonstrînd că, în pofida prejudecății curente, bebelușul nu este un obiect pasiv, care are doar necesități instinctuale, ci este o persoană care înregistrează inconștient și reacționează la toate evenimentele care o privesc. Încă din primele săptămîni de viață, sau chiar din perioada uterină, el este afectat profund de atitudinea mamei față de el. Chiar dacă aceste amintiri rămîn încapsulate într-un sector preverbal al memoriei, ele joacă un rol fundamental în dezvoltarea psihică și în modelarea caracterului copilului. Françoise Dolto amintește un caz extraordinar, în care analiza a ajuns pînă la traumatismul provocat copilului, aflat în stare embrionară, în a treia lună de sarcină, de disputele dintre mamă și bunică în privința unui posibil avort. Vezi *Séminaire de psychanalyse d'enfants*, II, Paris, Seuil, 1985, p. 197.

[25] Vezi Corin Braga, *Tăcerea inițială și complexul copilului nedorit*, în *Contrapunct*, II, nr. 34/ 23 august 1991, p. 4. Ipoteza a fost preluată de Ion Bălu, în *Viața lui Lucian Blaga*, București, Editura Libra, 1995, pp. 9, 166.

[26] Așa este cazul micuței Marcia, analizat de Bruno Bettelheim în *The Empty Fortress. Infantile Autism and the Birth of the Self*, The Free Press, New York/ Collier-Macmillan Limited, London, 1967, pp. 154-232. Cartea studiază în profunzime mecanismele prin care, în lipsa răspunsurilor din afară, copilul mic se organizează într-o personalitate autistă.

[27] În sensul geloziei față de fratele nou născut și al dorinței de răzbunare pe părinți analizează Freud celebrul episod în care micul Goethe aruncă pe fereastră întreaga veselă a familiei: „Copilul care sparge vesela știe bine că face ceva rău, pentru care va fi mustrat de părinți, și dacă acest lucru nu-l

oprește, înseamnă că probabil dă curs unei ranchiuni împotriva părinților; el vrea să fie neascultător". *Scrieri despre literatură și artă*, p. 25.

[28] „Prin urmare, putem susține că aruncarea veselei era o acțiune simbolică, sau mai bine spus, o acțiune *magică* prin care copilul (Goethe precum și pacientul meu) își exprima energic dorința de a-l îndepărta pe intrus. [...] Noul născut trebuie îndepărtat pe cît posibil prin aruncarea pe fereastră, întrucît pe fereastră a venit. Astfel, întreaga acțiune apare identică cu acea reacție verbală a unui copil, cunoscut mie, față de vestea că barza i-a adus un frățior. «Să-l ia înapoi», a sunat răspunsul său". *Ibidem.*

[29] Iată dialectica acestor sentimente în descrierea Melaniei Klein: „Copilul este totodată foarte gelos pe frații și surorile sale, în măsura în care ei îi sînt rivali la iubirea părinților. Totuși, îi și iubește și astfel se ivesc din nou, în acest context, puternice conflicte între impulsurile agresive și sentimentele de iubire. Acest lucru duce la sentimente de vinovăție și apoi la dorința de a face bine: un amestec de sentimente care au o importantă semnificație nu doar pentru relațiile noastre cu frații și surorile, ci, de vreme ce relațiile cu oamenii în general se modelează după același tipar, și pentru atitudinea noastră socială și pentru sentimentele de iubire, de vinovăție și pentru dorința de a face bine în viața de mai tîrziu". *Op. cit.*, pp. 302-303.

[30] Despre crearea și distrugerea magică a lumii de către copil, vezi D. W. Winnicott: Impresia că prin gîndul agresiv pot distruge obiectul urît „este normală la copiii în etapele foarte timpurii ale dezvoltării lor, și ea este complementară cu creația magică. Distrugerea primitivă sau magică a tuturor obiectelor ține de faptul că (pentru copil) obiectul își schimbă condiția de la a fi o parte din «eu» la a fi «non-eu», de la a fi un fenomen subiectiv la a fi un fenomen obiectiv". *Op. cit.*, p. 238.

[31] Lelia Rugescu, *op. cit.*, 1985, p. 126.

[32] „Ar fi îndurat ea evadările idolului, își amintește memorialistul, dacă ar fi avut cel puțin un strop de certitudine consolatoare că bănuielile, ce-i alimentau o formă aproape înfricoșătoare a gelozici, erau simple fapte de nimic, ale imaginației".

[33] Lelia Rugescu, *op. cit.*, p. 134.

[34] Freud analizează detaliat mecanismul prin care cei care supraviețuiesc unei morți în familie devin „victimele unor îndoieli chinuitoare, cărora le dăm denumirea de «reproșuri obsesionale», întrebîndu-se dacă nu cumva ei au provocat moartea persoanei iubite, din imprudență sau din neglijență. [...] Aceasta nu înseamnă că persoana îndoliată s-a făcut cu adevărat vinovată de moartea rudei sau că realmente nu s-a îngrijit de soarta ei, cum pretinde

reprosul obsesional; cu toate acestea, există în ea ceva, o dorință inconștientă care nu aducea nemulțumirea față de moartea rudei și care, dacă i-ar fi stat în putere s-o facă, i-ar fi pricinuit-o. Împotriva acestei dorințe inconștiente reacționează reprosul acum, după moartea ființei iubite". *Totem și tabu*, în Sigmund Freud, *Opere*, I, Editura Științifică, București, 1991, p. 70.

[35] Afecțiunea Leliei Rugescu față de Lucian Blaga este, la rîndul ei, bănuită de Dorli Blaga a avea un „substrat psihanalitic", fiica scriitorului susținînd că o scenă narată de Lelia Rugescu în cartea ei (*op. cit.*, pp. 80-82) – aranjatul cărților în biblioteca noii locuințe de la Cluj – este *ein Wunschtraum*, o dorință halucinată ca adevărată. În I. Oprișan, *op. cit.*, pp. 152-154.

[36] Maud Mannoni, *L'enfant, sa „maladie" et les autres*, Paris, Seuil, 1967, p. 48.

[37] Ștefan Aug. Doinaș, *Lectura poeziei*, urmată de *Tragic și demonic*, București, Editura Cartea Românească, 1980, pp. 84-85.

[38] Nicolae Balotă, *op. cit.*, pp. 299, respectiv 298.

[39] Bazil Gruia, *Blaga inedit – Efigii documentare*, vol. I, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981, p. 22.

[40] O psihanalistă lacaniană de copii, cum este Maud Mannoni, ar spune că micul Lucian a fost „prins într-un limbaj parental care îl alienează ca subiect. Acest limbaj parental alienant este unul din aspectele unei simbolizări false la nivelul adultului" (*op. cit.*, p. 122). Or, „atunci cînd avem de-a face cu copii prinși în dorințele de moarte ale părinților, trebuie întîi rezolvate aceste dorințe. În măsura în care părinții sînt blocați pe planul simbolic, copilul se simte obligat să rămînă fixat pentru ei în rolul unui mort viu" (*ibidem*, p. 117). Psihanalista dă exemplul unei fetițe, Laurence, născută după moartea unui frate, Laurent, a cărei nevroză se datora faptului că se simțea dorită ca moartă de către mama sa. Mutenia nu este decît un răspuns la fantasmele de moarte ale mamei, al cărei eșec în comunicarea directă cu bebelușul îi provoacă acestuia dificultăți de individualizare. „Schimbul care are loc permanent între mamă și copil încă de la naștere este cel care îi permite bebelușului să se structureze ca persoană. În această comunicare preverbală, mama îi dăruiește permanent copilului sentimentul de a exista; acest «dar» se exprimă prin cuvinte, dar și prin zgomote, sau prin gesturi, printr-un anumit ritm sau pur și simplu printr-o tăcere, o tăcere ce comunică pacea interioară. Comunicarea există în măsura în care gînguritul copilului întîlnește o imagine a adultului care se face oglinda acestor gîngureli. Din acest joc reciproc se va naște mai tîrziu dorința copilului de a vorbi. Atunci cînd acest schimb cu mama nu are loc, din cauza fantasmelor de moarte ale mamei, copilul intră în acea categorie

de oameni care nu vor putea să se configureze ulterior ca ființe umane. Ceva la nivelul identificării nu poate avea loc în el. Copilul rămîne mut. Sau poate să manifeste o anumită formă de alienare sau de întîrziere intelectuală" (*ibidem*, p. 206). Ori de cîte ori el încearcă să se manifeste ca persoană completă, vie, dorințele inconștiente ale mamei îl împing înapoi, la imaginea fratelui mort, astfel încît singura soluție este suprimarea dorinței, nemanifestarea.

[41] Iată o extraordinară analiză condusă de Françoise Dolto în cazul unei fetițe cu puternice tendințe regresive și o inapetență completă pentru viață: „I-am spus atunci fetiței: «Tocmai vorbeam [cu mama ta] despre bunica ta, care a murit cu mult timp înainte ca tu să intri în pîntecul lui mama; atunci cînd tu urma să te naști, mama ta se gîndea mult la bunica ta, mama ei [...] Dar tu ai de trăit o viață întreagă înainte de a ajunge să o întîlnești și tu». Îmi spuneam că, pentru această fetiță, viața era însoțită de o permanentă stare depresivă, aflată în rezonanță cu doliul mamei sale și cu grijile prezente ale acesteia, pe care fetița le intuia. Pentru un copil atît de apropiat încă de starea de dinaintea vieții, a muri semnifica poate a pleca în căutarea persoanei care ocupa gîndurile mamei sale, persoană care și ea știa să se ocupe de copii. Simțea deci fetița nevoia de «a nu mai trăi» pentru a-și putea regăsi bunica ce încetase să trăiască?" *Séminaire de psychanalyse d'enfants*, II, Paris, Seuil, 1985, p. 211.

[42] Scrisoare din 1932 către Țicluș (Lelia Rugescu), în Bazil Gruia, *op. cit*, p. 37.

[43] „Înainte de a mă naște, am fost o vecinicie întreagă «nimic». De ce mă tem acum de aceeași «neexistență» cu care am avut o veșnicie – timp – să mă obișnuiesc – și-n care am fost deja?". *Pietre pentru templul meu*, București, Editura Cartea Românească, 1920, p. 11.

[44] *Genesis*, eseu publicat în *Gîndirea*, I, nr. 17/ 1 ianuarie 1921, p. 312.

[45] *Spațiul mioritic*, pp. 320-324.

[46] Vezi Jean Laplanche și J.-B. Pontalis, *Vocabularul psihanalizei*, Sub direcția lui Daniel Lagache, București, Editura Humanitas, 1994, pp. 180-181.

[47] Într-o scrisoare din 15 XII 1927, Blaga îi scrie lui Eugen Filotti: „Viața începe să mi se așeze – în cîteva ipostaze zilnic: dimineața înainte de a merge la Legație ipostaza de sfînt care hrănește păsările din grădina Kinski, la Legație ipostaza de gazetar și diplomat, după amiază cea de filosof la biblioteca universitară, către seară ipostaza de propagandist la redacții, seara – poet, acasă sau la vre-un teatru. În felul cum aduc în acord aceste ipostaze (cu vre-o

trei mai multe decît are Dumnezeu!) am o disciplină de teolog încercat – în duble, triple și cvadruple adevăruri". În *Lucian Blaga. Corespondența (A-F)*, ediție îngrijită și comentarii de Mircea Cenușă, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989, p. 296.

[48] „De cîte ori l-am văzut pe Blaga, era altfel. Nici n-am văzut un om care se putea metamorfoza... după cum era vremea afară, după cum era el bine dispus. [...] Avea și alte glasuri, ți-am spus! Alte glasuri, alte priviri... Și nu era un cabotin, nu făcea teatru. Așa era el! Și se schimba nu știu cum după cum ședea. Cînd ședea în fotoliu și era obosit, se făcea deodată așa de mititel și galben și palid, și cu mîinile acelea slabe și delicate. Ți se părea că l-ai putea lua în brațe, că ai putea să-l duci dincolo, ca pe un copil. Pe urmă, cînd era bine dispus, deodată vedeai că era înalt, că era drept, că era plin de putere, plin de energie. Altfel se ținea, altfel vorbea, altfel se uita..." În I. Oprișan, *op. cit.*, p. 556.

[49] Ion Bălu, *op. cit.*, p. 8.

[50] „Pe temeiul celor constatate, atribuim inconștientului o particularitate, pe care vom numi-o «personanță» (de la latinescul *per-sonare*). E vorba aci despre o însușire, grație căreia inconștientul răzbate cu structurile, cu undele și cu conținuturile sale, pînă sub bolțile conștiinței. Efectele personanței, unele permanente, altele instantanee, sînt incalculabile. De o parte inconștientul colorează și nuanțează necurmat conștiința, de altă parte inconștientul izbutește uneori să se constituie în întruchipări aproape de sine stătătoare, chiar în spațiul propriu al conștiinței". *Orizont și stil*, 9, p. 99.

[51] „Muzele" care l-au inspirat pe Blaga au fost Domnița Gherghinescu, Coca Rădulescu, Eugenia Mureșanu și Elena Danielo. Vezi amintirile lui Dorli Blaga, precum și documentele citate de I. Oprișan, *op. cit.*, pp. 163-166, respectiv 192-194.

[52] Vezi spre exemplu scrisorile către Domnița Gherghinescu Vania citate de I. Oprișan, *op. cit*, pp. 188-189192-193, 197, în care transpare cu limpezime relația dintre stările de deprimare și reconfortul primit de scriitor din partea unei figuri feminine.

[53] „Multiplele forme și manifestări ale infidelității [...] au ca element comun un anumit fenomen: repetata despărțire de o persoană (iubită), despărțire care provine parțial din frica de dependență. Am descoperit că tipicul Don Juan din adîncurile minții sale este hăituit de groaza morții persoanelor iubite, și că această frică ar izbucni și s-ar exprima prin sentimente de depresie și prin mari suferințe dacă el nu și-ar fi dezvoltat această formă de apărare – infidelitatea – împotriva lor". Melanie Klein, *Iubire, vinovăție, reparație*, p. 313.

[54] Lelia Rugescu, care citează această mărturisire, nu atribuie însă atitudinea Corneliei unei înțelegeri empatetice de către aceasta a faptului că afirmarea masculinității era pentru bărbatul ei un mecanism de ieșire din stările de depresie, ci dorinței de glorie prin realizările soțului, care ar fi făcut-o să-și încalce inclusiv orgoliul feminin. *Op. cit.*, p. 113.

[55] Sigmund Freud, *Scrieri despre literatură și artă*, p. 29.

[56] După amintirile Leliei Rugescu, „neîncrederea în sine" este „fondul psihic determinant" și al altor frați ai lui Lucian. Letiția, sora cea mai mare, suferea de aceeași nesiguranță existențială cronică, fiind prada ușoară a unor „idei fixe", a unor fobii ipohondrice (spre exemplu, „frica bolnăvicioasă de turbare"). *Op. cit.*, p. 141.

[57] Vezi, spre exemplu, D. W. Winicott, *op. cit.*, pp. 139-141.

[58] „Întunericul, își amintește Dorin Pavel, văr mai mic al filosofului, îl impresiona în mod deosebit, așa că trecerea prin șura întunecată o făcea strîngîndu-mă de mînă. În spatele șurii se afla curtea păsărilor unde stăpîneau niște gîscani și curcani foarte agresivi, iar eu trebuia să-i gonesc cu bățul din fața lui, ca să poată trece spre grădina cu fructe". În Bazil Gruia, *op. cit*, vol. I, p. 20.

[59] Despre ipohondriile lui Blaga, vezi și I. Oprișan, *op. cit.*, pp. 26, respectiv 19.

[60] Lelia Rugescu, *op. cit.*, p. 35. Este cunoscut faptul că bebelușii abandonați, crescuți în spital, suferă de o boală numită *hospitalism*, ce se datorează unei neîncrederi organice în sine și se manifestă printr-o slăbiciune generală și o predispoziție la boli.

[61] George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, pp. 20, 22.

[62] Marin Mincu analizează tema dorului în relație de cauză-efect cu ideea de predestinare întru artă. *Critice II*, București, Editura Cartea Românească, 1971, pp. 15-21.

[63] Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, București, Editura pentru Literatură, 1968, pp. 70-71.

[64] „Dacă copilul reușește să-și stabilească înăuntrul său o mamă binevoitoare și protectoare, această mamă internalizată va dovedi că are o foarte benefică influență de-a lungul întregii vieți a acestuia. [...] Nu vreau să spun că părinții buni «internalizați» vor fi simțiți în mod conștient astfel (chiar și la copilul mic sentimentul de a-i poseda înăuntru este profund inconștient), ei nu sînt simțiți în mod conștient ca fiind acolo ci, mai degrabă, ca fiind, înăuntrul personalității, ceva caracterizat prin bunăvoință și înțelepciune; acest fapt duce la siguranță și încredere în sine însuși și ajută la combaterea și depășirea

sentimentelor de frică de a nu avea figuri rele înăuntru și de a nu fi guvernat de propria ură incontrolabilă; și, în plus, duce la încredere în oamenii din lumea din afară, din afara cercului familiei". Melanie Klein, *op. cit.*, p. 287.

[65] În I. Oprișan, *op. cit.*, pp. 22, respectiv 20.

[66] Iată cum explică Melanie Klein un asemenea comportament: „De pildă, unii oameni suferă spontan că nu sînt apreciați chiar de către persoane de care nu se sinchisesc prea mult; motivul este acela că în inconștient ei se simt nevrednici de a fi luați în seamă, iar o atitudine rece față de ei le confirmă suspiciunea despre această nevrednicie. [...] Motivul pentru care unii oameni au o atît de puternică nevoie de laude și de aprobarea generală stă în nevoia lor de a li se dovedi că sînt demni de a fi iubiți". *Op. cit.*, p. 301.

[67] *Pietre pentru templul meu*, p. 6.

[68] Ion Bălu, *op. cit.*, p. 64.

[69] *Ibidem*, p. 77.

[70] Bazil Gruia, *op. cit.*, vol. I, p. 55.

[71] „Am rămas toți cu impresia, narează Lelia Rugescu, că, dacă s-a înhămat la o treabă care nu-i stătea în fire, a făcut-o de dragul Corneliei, pentru a-i satisface aspirațiile, care, conform tradiției din sînul familiei ei, tindeau spre diplomație. O fi făcut-o probabil și pentru a dovedi familiei ei că acel «nimenea» (cum fusese privit la început) se poate descurca și fără sprijinul lor". *Op. cit.*, p. 61.

[72] George Gană a analizat pe larg concepția lui Blaga referitoare la finalitatea culturii, punînd creația în legătură cu sentimentul de precaritate al vieții, în special cu insecuritatea provocată de primul război mondial: „În împrejurarea aceasta, a războiului, sentimentul fragilității vieții s-a adîncit și s-a fixat, însoțit de o spaimă acută de moarte și de reacția la ea, adică de aderarea febrilă la existență, de cultul vieții și de elogiul creației. Blaga a păstrat de atunci (nu neapărat în chip conștient) un fel de teamă de istorie, o neîncredere și o dorință de a o eluda (ideile lui despre «boicotul istoriei» și despre «permanența preistoriei» vin și de aici), dar și o sensibilitate la istorie, mai exact, la tendințele și fenomenele prin care istoria amenință omul, viața. Tristețea ce străbate poezia lui Blaga este una existențială, e adică un anume sentiment al existenței, care, dacă-și are temeiul în «melancolia» poetului, e întreținut de neliniștea și nesiguranța cauzate de istoria imediată". *Op. cit.*, pp. 54-55, 24-25, 134-135.

[73] Într-o profundă carte de istorie a mentalităților, Jacques Le Rider analizează o serie de teme privind „descompunerea și reconstrucția identității" în cultura vieneză de la începutul secolului, cum sînt individualismul și

solitudinea, depersonalizarea și nervozitatea, „omul fără însușiri", narcisismul, nostalgia femininului, abdicarea bărbaților și feminismul, complexul de castrare etc. *Modernitatea vieneză și crizele identității*, traducere de Magda Jeanrenaud (după ediția a II-a, revăzută și adăugită), Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza", 1995.

[74] Nicolae Manolescu, *op. cit.*, pp. 73-74.

[75] *Elanul insulei*, p. 177. „Personal, scrie Blaga, mă simt o «existență creatoare». Toată filosofia mea este un sprijin teoretic pe care-l dau acestui fel de existență". *Ibidem*, p. 203.

[76] În Bazil Gruia, *op. cit.*, vol. I, p. 81.

[77] În I. Oprișan, *op. cit.*, p. 23. Argumentele biografice pe care le aduce I. Oprișan (pp. 33-35) pentru a explica teama lui Blaga (pierderea sau distrugerea unor texte în unic exemplar) nu infirmă ipoteza angoasei subliminare legate de ideea în sine de pierdere.

[78] Vezi îndemnurile acoperite și „tandre", asemeni unui ritual de seducție, prin care Blaga îl încurajează pe Vasile Băncile să-și dezvolte conferința într-un studiu și apoi într-o carte. Cf. mărturiile epistolare reunite de I. Oprișan, *op. cit.*, pp. 101-103.

[79] Vezi corozivele pamflete „Hazul țărănesc al imperialului Dan Botta", „De la Grama la tipul Grama", „Săpunul filosofic", „Automatul doctrinelor", reunite în *Ceasornicul de nisip*, ediție îngrijită, prefață și bibliografie de Mircea Popa, Cluj, Editura Dacia, 1973.

[80] „Recompensele mele pentru toată familia, îi scrie el Leliei Rugescu în urma unei neînțelegeri cu mama acesteia, Letiția, nu se pot însă pune pe cîntar. Fiindcă cea mai mare recompensă pentru familie trebuie să fie faptul că *exist*. Că exist cu tot ce-am făcut și voi mai face în viața asta, care numai ușoară nu mi-a fost!". În Lelia Rugescu, *op. cit.*, p. 78.

[81] Bazil Gruia, *op. cit.*, pp. 113, 117.

[82] După unii psihologi analitici, cum ar fi Neumann, mama acționează ca o oglindă a sinelui copilului ei, iar „imaginea pe care copilul o dezvoltă asupra relației sale cu mama stă la baza atitudinii sale ulterioare față de sine și față de inconștient în general". Vezi A. Samuels, B. Shorter, F. Plaut, *Dicționar critic al psihologiei analitice jungiene*, traducere de Corin Braga, Binghamton & Cluj, Editura S. Freud, 1995, pp. 170-171. După Freud și alți psihanaliști, cum ar fi Sandor Radó, imaginea mamei stă la baza formării nu a sinelui, ci a supraeului; toți sînt însă de acord că starea de indiferențiere sau de confuzie a eului cu celelalte instanțe psihice (sine, supraeu) „reprezintă repetiția intrapsihică fidelă a experienței acelei fuzionări cu mama, care are loc în timpul suptului la sînul ei". Melanie Klein, *op. cit.*, p. 276.

[83] În această etapă, mama joacă un rol esențial în punerea în relație a realității dinăuntru și a realității din afară, în transformarea obiectelor externe în obiecte interne. Ion Pop, *op. cit.*, pp. 222-232.

[84] Ion Frunzetti a pus în legătură ideea blagiană de vîrstă adoptivă a copilăriei cu conceptul lui Konrad Lorentz de *neotenie*, prin care se înțelege „persistența formelor infantile ale imaginației, - puterea, prelungită dincolo de limitele copilăriei, de a evada, de a fugi de dresaj, de a scăpa de specializarea instinctelor, păstrînd [...] curiozitatea vie, deschiderea spre lume, nespecializarea, spiritul nomad, boemia, *anentropia*, cu un cuvînt. Caracteristicile acestea sînt ale temperamentului artistic. La maturitatea unora dintre inșii dotați cu fantezie creatoare, se constată asemenea retranșări în formele de existență infantile, prelungiri tîrzii ale neoteniei". „Leo Frobenius în filosofia culturii și a istoriei", în Leo Frobenius, *Cultura Africii. Prolegomena la o teorie a configurării istorice*, traducere de Ion Roman, studiu introductiv de Ion Frunzetti, București, Editura Meridiane, 1982, pp. XLVI-XLVII.

[85] *Geneza metaforei și sensul culturii*, pp. 337, 344.

[86] *Elogiul satului românesc*, în *Isvoade*, p. 35.

[87] Considerațiile lui Blaga sînt în bună concordanță cu observațiile psihologiei infantile: „Trebuie să admitem, scrie D.W. Winnicott, că lumea trebuie creată din nou de către fiecare copil. Lumea așa cum este în ea însăși nu are nici un înțeles pentru noua ființă umană pe cale de a se dezvolta dacă nu este creată pe măsură ce este descoperită". *The Child, the Family, and the Outside World*, Penguin Books, Middlesex, England, 1964, p. 169.

[88] Părinte (îndepărtat) al acestei abordări antropologice, Vico a urmărit evoluția omenirii, distingînd două modalități de cunoaștere, una poetică, „fantastică", ținînd de primele două vîrste (divină și eroică), și alta rațională „reală", ținînd de a treia vîrstă (umană). Manifestare de sine stătătoare a spiritului uman, „înțelepciunea poetică" a primitivilor se exprimă prin mituri, care alcătuiesc o „metafizică întemeiată pe sentiment și imaginație". Asemeni unor copii ai umanității, primii poeți teologi au închipuit primele mituri divine: „Și aici se arată un important principiu relativ la lucrurile omenești, care confirmă originea poeziei, descoperită de noi: întrucît cei dintîi oameni ai păgînătății au fost tot atît de simpli și naivi ca niște copii, iar aceștia, prin firea lor, spun numai adevărul, cele dintîi povești ale lor nu puteau să închipuie nimic fals; de aceea, așa cum le-am definit mai sus, ele au trebuit să fie povești adevărate", adică mituri. *Principiile unei științe noi cu privire la natura comună a națiunilor*, precedată de o *Autobiografie*, studiu introductiv, traducere și indici de Nina Façon, București, Editura Univers, 1972, pp. 231, 233 și 247.

[89] Wilhelm Wundt, *Éléments de Psychologie Physiologique*, Traduit de l'allemand par le Dr. Elie Rouvier, Paris, Félix Alcan, 1886, Tome Second, pp. 244-245.

[90] Edward B. Tylor, *La civilisation primitive*, traduit de l'anglais par Mme Pauline Brunet, Paris, C. Reinwald et Ce, Libraires-Éditeurs, 1876, p. 325.

[91] Leo Frobenius, *Paideuma. Schiță a unei filosofii a culturii (Aspecte ale culturii și civilizației africane)*, traducere de Ion Roman, București, Editura Meridiane, 1985, p. 103.

[92] Oswald Spengler, *Declinul Occidentului. Schiță de morfologie a istoriei*, Craiova, Editura Beladi, 1996, p. 155.

[93] L. Lévy-Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1922, pp. 27-28.

[94] *Geneza metaforei și sensul culturii*, pp. 336-337.

[95] Dintr-o perspectivă sociologică, Henri H. Stahl critică hotărîtor premisa demersului „etnografic" al lui Blaga, bazat nu pe o cercetare științifică, ci pe amintirile scriitorului asupra satului: „Adevărul este că ne aflăm în fața unor interpretări pur personale ale acestui poet care, de mic copil, avea darul să răstălmăcească «cele văzute și nevăzute» [...] într-un mod cu totul personal, care nu e deloc al «copilăriei» ci un dar extraordinar de a adăuga poate faptelor certe ale lumii reale o altă lume, de vis". Sociologul diagnostichează corect poziția lui Blaga ca înscriindu-se în curentul trăirismului gîndirist, pentru care experiența personală (autohtonia) era o metodă de cunoaștere, și de asemenea îi dezvăluie substratul psihanalitic: „În tot cazul, fapt este că teoria «trăirii» într-un sat natal, a reîntoarcerii la «origini», la «stratul mumelor», la izvoarele ancestrale se îmbină perfect cu mentalitatea freudistă care, de asemeni, căuta explicarea fenomenelor culturale printr-o reîntoarcere la «amintirile copilăriei»". *Eseuri critice despre cultura populară românească*, București, Editura Minerva, 1983, pp. 79, 106.

[96] *Elogiul satului românesc*, pp. 34-35, respectiv 34.

[97] *Corespondență*, scrisoarea I către Petre Drăghici, p. 279. În acest sens, Melania Livadă observă că „satul este idealizat după icoana generală a spiritualității lui Blaga, avidă de integrare în fire, în organic și primordial saú într-un cadru social nealterat de sodoma civilizației". *Inițiere în poezia lui Lucian Blaga*, București, Editura Cartea Românească, 1974, p. 92.

[98] „Vom înțelege cu atît mai ușor acest stadiu inferior al evoluției mentale, scrie E. Tylor, cu cît ne vom asimila mai complet aceste concepții

primitive și infantile, iar pentru aceasta cel mai bun ghid sînt amintirile din primii noștri ani de viață". *Op. cit.*, p. 555.

[99] Fiecare din cele două teorii a servit la un moment sau altul ca suport analogic pentru explicarea celeilalte, fără să se observe că simbioza lor nu era „naturală", ci era indusă de *Zeitgeist*. Psihologia fiziologică a lui Wundt a oferit etnologilor o panoplie bogată de concepte pentru analiza riturilor și miturilor primitive. Ideea de *complex reprezentațional* și de *legătură primitivă* între reprezentări („Copilul fuzionează, confundă într-o singură imagine inseparabilă casa și locul pe care se află amplasată aceasta, calul și călărețul, barca și fluviul", W. Wundt, *op. cit.*, p. 244) a inspirat conceptele lui Émile Durkheim și Lucien Lévy-Bruhl de *reprezentare colectivă* și de *participare mistică* („Prin această formă primitivă de activitate mentală nu trebuie să înțelegem un fenomen intelectual sau cognitiv pur, sau aproape pur, ci un fenomen mai complex, în care ceea ce pentru noi constituie o «reprezentare» propriu-zisă este în continuare îmbinat cu alte elemente cu caracter emoțional sau motor, colorat, infuzat de către acestea, și implicînd prin urmare o cu totul altă atitudine față de obiectele reprezentate", L. Lévy-Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, p. 29), iar legile *fuziunii asociative* („Regulile după care se leagă reprezentările succesive, numite de obicei legi de asociere, sînt în număr de patru: legătura prin analogie, prin contrast, prin coexistență în spațiu și prin succesiune în timp", W. Wundt, *op. cit.*, p. 339) au servit la sistematizarea principiilor activității magice de către E. Tylor, James George Frazer, Marcel Mauss și Henri Hubert.

La rîndul ei, antropologia magiei a influențat și ea psihologia, oferindu-i concepte sau imagini pentru descrierea funcționării psihismului infantil. Winnicott, spre exemplu, vorbește despre procesele de *creare* și/sau *distrugere magică* a lumii: „Cea din urmă este un proces normal pentru copiii aflați în stadii foarte timpurii de dezvoltare, mergînd împreună cu procesul de creație magică. Distrugerea primitivă sau magică a tuturor obiectelor ține de faptul că (pentru copil) obiectele trec de la a fi «eu» la a fi «non-eu», de la calitatea de fenomene subiective la calitatea de fenomene percepute obiectiv". D. W. Winnicott, *op. cit.*, pp. 238-239.

[100] *Despre gîndirea magică*, p. 227.

[101] Pentru a situa demersul lui Blaga, se cer deosebite mai multe niveluri de prelucrare a materialului magico-mitic brut. La primul nivel se situează culegerile etnografice (P. Elkin, M. Leenhardt, R. Codrington, F. Cushing, J. Hewitt, B. Spencer, F. J. Gillen, S. Boas, E. Evans-Pritchard etc.), pe care, cu excepția celor românești, filosoful român nu le citează decît la a doua

mînă; la al doilea nivel se află sintezele etnologice (Tylor, Frazer, Lévy-Bruhl, Durkheim etc.); iar la al treilea elaborările filosofice (Schelling, Cassirer, Jung), unde se încadrează Blaga însuși.

[102] George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, p. 8.

[103] *Cunoașterea luciferică*, p. 331, respectiv *Censura transcendentă*, p. 491.

[104] Termenul *mister* provine din rădăcina indoeuropeană **mu* (a scoate sunete cu gura închisă, a face un sunet surd). În greacă, *my* este o onomatopee pentru geamăt, murmur, iar verbul *myo* înseamnă a închide, a ține închis (gura, ochii). Din el derivă termenii *myein* (a iniția în mistere), *mystes* (inițiat), *mysticos* (privitor la mistere) și *mystirion* (mister, lucru secret, ceremonie secretă). Cf. X. Delamarre, *Le vocabulaire indo-européen. Lexique étymologique thématique*, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient, 1984, p. 229; și Émile Boisacq, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque étudiée dans ses rapports avec les autres langues indo-européennes*, Paris, Klincksieck, 1923, s.v. *myo*, p. 654.

[105] Spre exemplu, Herbert Spencer, în *Principiile prime*, afirma că, „deși diametral opuse prin dogmele lor, religiile recunosc, în mod tacit, că lumea, cu tot ceea ce conține și cu tot ceea ce o înconjoară, este un mister ce își așteaptă dezlegarea", iar Max Müller, în *Introducere la știința religiilor*, vedea în religii „un efort de a înțelege neînțelesul, de a exprima inexprimabilul, o aspirație către infinit". Apud Émile Durkheim, *Formele elementare ale vieții religioase*, traducere de Magda Jeanrenaud și Silviu Lupescu, Iași, Polirom, 1995, pp. 34-35.

[106] *Censura transcendentă*, p. 452.

[107] *Despre gîndirea magică*, p. 272. Aceasta este premisa kantiană pe care își construiește și Ernst Cassirer propria cercetare asupra conștiinței mitice: „Una dintre ideile primordiale și esențiale ale filosofiei critice este aceea că obiectele nu sînt «date» conștiinței într-o formă finită și pietrificată, în nuditatea propriului lor în-sine, că, dimpotrivă, relația dintre reprezentare și obiect presupune un act spontan și autonom al conștiinței. Obiectul nu subzistă dinaintea unității sintetice și în afara acesteia: dimpotrivă, doar aceasta îl constituie ca obiect; el nu este o formă preexistentă care nu ar face decît să se impună și să se imprime în conștiință, ci este produsul unei puneri în formă care are loc prin medierea esențială a conștiinței și în virtutea condițiilor intuiției și ale gîndirii pure". *La philosophie des formes symboliques. 2. La pensée mythique*, traduction de l'allemand et index par Jean Lacoste, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, p. 49.

[108] Deși insistă în a marca diferențele dintre propria sa teorie și cea a lui Cassirer, Blaga este în fond dependent de analizele acestuia (ca de altfel de ale multor altor filosofi și teoreticeni ai culturii). El nu creează concepte noi, ci dă doar nume noi unor concepte pe care le preia gata analizate, deviindu-le sensul pentru a le încadra în sistemul propriu. Astfel, teoria misterului reia de fapt demonstrația lui Cassirer asupra intranzitivității limbajului mitic: „Sîntem obișnuiți să considerăm aceste conținuturi [ale conștiinței mitice] drept «simbolice», căutînd în spatele lor un sens secund, care ar rămîne ascuns și la care ar face trimitere în mod indirect. Mitul devine astfel un mister: adevărata sa semnificație și profunzime nu s-ar afla în ceea ce el revelă prin propriile sale figuri, ci în ceea ce ocultează. Conștiința mitică ar semăna în acest caz cu o scriitură cifrată pe care nu o poate citi decît acela care îi posedă cheia, adică acela pentru care conținuturile ei specifice nu sînt în fond decît conținuturi convenționale pentru «altceva» care nu le este imanent". *Op. cit.*, p. 59. Intraductibilitatea rațională a misterului îi conduce pe amîndoi filosofii la concluzia autonomiei limbajului magic-mitic; dar Cassirer îl va analiza în termeni de cunoaștere pozitivă, în timp ce Blaga, distribuind gîndirea mitică cunoașterii paradisiace, o va analiza pe cea magică în termeni de cunoaștere negativă.

[109] *Cunoașterea luciferică*, pp. 320-321. A se compara cu același Cassirer: „Mitul presupune și el o «criză» de acest gen: nici el nu apare decît dacă în totul conștiinței se operează un divorț care introduce în intuiția totalității lumii o anumită diviziune și efectuează o descompunere a acestui tot în diferite straturi de semnificații". *Op. cit.*, p. 96.

[110] „Marelui Anonim însuși i-am atribuit, într-un chip pentru noi de neconceput, «cunoașterea absolută și nelimitată». [...] Cunoașterea absolută, adecvată și nelimitată, nici nu disimulează obiectul, nici nu se integrează în el ca «mister». Marele Anonim e în posesiunea pozitivă a misterelor, căci numai el poate fi nezguduit centru și censor originar al oricărei alte cunoașteri". *Censura transcendentă*, pp. 541-542.

[111] *Despre gîndirea magică*, p. 267.

[112] „Misterul este orizontul omniprezent și permanent al modului specific de a «exista» al omului". *Artă și valoare*, p. 504. O bună analiză a raporturilor dintre psihologia stilistică a lui Blaga și psihologia abisală a lui Jung, în Vasile Dem. Zamfirescu, *Între logica inimii și logica minții. Încercări hermeneutice*, București, Cartea Românească, 1985, cap. „Filosofia culturii și psihanaliză la Lucian Blaga".

[113] *Despre gîndirea magică*, pp. 267-268.

[114] *Cunoașterea luciferică*, p. 331.

[115] „«Misterul» a fost pentru diverșii gînditori sau un obiectiv de înlăturare imediată, sau o simplă prezență liminară cunoașterii. Cînd gînditorii nu s-au mărginit să constate doar prezența misterului, ci au încercat întotdeauna să-l înlăture. Această atitudine echivalează aproape cu o fobie față de mister. Într-o asemenea situație nu putem cere sfatul filosofiei consacrate, cu privire la temele aduse aici în dezbatere. Noutatea punctului nostru de vedere constă, credem, în faptul că nu năzuim nici la înlăturarea misterului, și nici numai la constatarea prezenței sale liminare. Noi filosofăm sub *specia misterului* ca atare. «Misterul» e pentru noi suprem unghi de vedere. Circumscriind variantele ideii de mister, ne-am dat dintru început seama că sîntem de fapt în posesia unui punct de vedere filosofic inedit, cu posibilități de a da roade nu numai în epistemologie, ci și în metafizică". *Censura transcendentă*, p. 496.

[116] Émile Meyerson, *La déduction rélativiste*, Payot, p. 26, citat de Henri Bremond, *La poésie pure*, Paris, Grasset, 1937, pp. 139-140, care definește pornind de aici ideea de *inefabil* drept obiect ireductibil al poeziei.

[117] Gaston Bachelard, spre exemplu, încearcă să așeze bazele unui „supraraționalism„ sau „raționalism deschis" (vezi „raționalismul ec-static" blagian), capabil să pună „o întrebare teoretică *precisă* privind un fenomen *total necunoscut*", unde „acest *necunoscut precis* este tocmai inversul *iraționalului vag*" (vezi conceptul blagian de „deschidere a unui mister"). *Dialectica spiritului științific modern*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1986, vol. I, pp. 296-297 sqq.

[118] *Censura transcendentă*, pp. 498-499.

[119] „Noi nu vorbim despre modurile raționării, care sînt desigur raționale, ci despre pozițiile cunoașterii înțelegătoare, despre conținuturile ei ca atare, susceptibile desigur de a fi rațional raportate la ele înseși sau între ele. Aceste «conținuturi» sînt totdeauna iraționale". Discutînd într-o notă judecățile analitice kantiene, Blaga observă în continuare: „Raționalul acestor judecăți consistă în raportarea a două iraționale. «Iraționalul» e întotdeauna într-un chip oarecare prezent în conținuturile cognitive raportate «rațional» unul la celălalt". *Cunoașterea luciferică*, p. 427.

[120] *Censura transcendentă*, p. 500. Raționamentul se bazează pe un silogism rulat pe premisele sistemului: „Dacă fondul misterelor existențiale ar fi «rațional», atunci Marele Anonim n-ar fi acordat cunoașterii individuate modul «rațional». Cum însă Marele Anonim a îngăduit cunoașterii individuale raționalitatea, aceasta înseamnă că misterele existențiale sînt departe de a avea o structură rațională".

[121] Lévy-Bruhl descrie reprezentările colective primitive prin conceptul de participare mistică, care se opune logicii aristotelice a terțului exclus: „Gîndirea logică se caracterizează prin faptul că cere un răspuns problemelor [dihotomice]. Ea nu poate să admită simultan două alternative care par să se excludă una pe cealaltă. Mentalitatea prelogică se caracterizează, dimpotrivă, prin ignorarea acestei necesități. Mistică în esență, ea nu are nici o dificultate în a-și reprezenta și a simți, ca efect al participării, identitatea unului și a multiplului, a individului și a speciei, a ființelor foarte diferite între ele". *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, p. 148. Cassirer vede specificul gîndirii mitice în legea de *concrescență* sau de *coincidență* care afectează termenii relaționați: „În timp ce cunoașterea științifică nu poate relaționa termenii decît cu condiția de a-i și disjunge prin același act critic, mitul aruncă tot ceea ce atinge în aceeași unitate nediferențiată. Relațiile pe care le stabilește sînt de asemenea natură încît membrii lor nu intră într-un raport ideal de corespondență biunivocă; dimpotrivă, ei sînt identici și devin unul și același lucru. [...] Prin aceasta, gîndirea mitică se relevă a fi «concretă» în sens strict: tot ceea ce cuprinde ea suferă o concreție specifică, o aglomerare în dezvoltare (*con-crescere*). Cunoașterea științifică se străduiește să *concludă* elementele distincte, în timp ce intuiția mitică face, în ultimă analiză, să *coincidă* ceea ce relaționează". *Op. cit.*, p. 88.

[122] *Despre gîndirea magică*, pp. 287-288, respectiv 289. În *Eonul dogmatic*, pp. 255-257, trecînd în revistă, critic, teoriile lui Lévy-Bruhl și ale lui Cassirer, Blaga dezvoltă ideea că nu operațiile gîndirii primitive sînt prelogice sau iraționale, ci conceptele-imagini cu care operează aceasta.

[123] *Eonul dogmatic*, p. 266.

[124] Motiv pentru care Blaga tratează poziția intelectualismului ecstatic și drept „raționalism ecstatic". *Censura transcendentă*, p. 429.

[125] *Cunoașterea luciferică*, pp. 316, 321.

[126] Vezi cap. „Varierea calitativă a misterelor", în *ibidem*, pp. 324-331.

[127] Vezi cap. „Variantele transcendenței și topografia misterelor", în *ibidem*, pp. 403-409.

[128] Blaga este de altfel pe deplin conștient de caracterul „formal" al sistematizării sale: „S-a remarcat desigur că în analizele noastre n-am ținut seama de împrejurarea că varierile calitative, pe care cunoașterea luciferică le imprimă misterelor deschise de ea, corespund sau nu unei «realități». Voind să stabilim sensul intim al acestor variații, ne-am simțit datori să facem abstracție de «adevărul» sau «falsitatea» teoriilor. Pentru sensul varierilor

calitative, chestiunea aceasta n-are vreo deosebită importanță. Sensul varierilor e același, fie că unele teorii elaborate de cunoașterea luciferică corespund unei «realități în sine», fie că ele sînt eronate, fie că toate ar fi simple jocuri fictive ale minții omenești". *Cunoașterea luciferică*, p. 408. Ceea ce urmărește în fond Blaga este a deduce un model invariant, care să se aplice în egală măsură la psihologia misterului și la ontologia misterului.

[129] *Cunoașterea luciferică*, p. 453.

[130] În *Parmenide*, 141e și 142a, Platon definește Unul negîndu-i succesiv toate însușirile ce îi sînt atribuite: „Prin urmare, nu încape pentru el nici nume, nici cuvînt, nici vreo știință, senzație sau opinie. -Nu, evident. -El, așadar, nu admite denumire, nu este rostit, nici gîndit, nici cunoscut și nimic din tot ce ființează nu e în măsură să-l resimtă". Platon, *Opere*, vol. VI, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1989, pp. 104-105.

[131] Plotin la rîndul lui simte nevoia să utilizeze negația pentru a sugera condiția supracategorială a Unului: „Dacă îi adăugăm un atribut, oricare ar fi acesta, esențialitatea, înțelepciunea sau frumusețea, îi retragem prin această adăugire caracteristica de Bun. Să retragem prin urmare totul, să nu afirmăm nimic despre el, să nu comitem greșeala de a spune: el este cutare lucru; să lăsăm doar cuvîntul *este*, și să nu depunem mărturie pentru atribute pe care nu le are. [...] Să nu-i atribuim nimic inferior și de mai jos decît el; el este superior tuturor acestor atribute, fiindcă este autorul lor". Plotin, *Ennéades*, V, 5, 13, Texte traduit par Émile Bréhier, Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres», 1931, p. 106.

[132] „Negațiile trebuiesc slăvite, după cum socot, în chip contrar afirmațiilor. Într-adevăr, pe acestea le-am afirmat începînd cu cele dintîi și coborîndu-ne la cele din urmă, trecînd prin cele de la mijloc; pe cînd aici noi negăm toate, urcîndu-ne de la cele din urmă spre cele dintîi, ca să cunoaștem într-un mod neacoperit acea necunoaștere acoperită de toate cele cunoscute în toate cele existente și ca să vedem acel întuneric supranatural ascuns de toată lumina aflătoare în cele existente". Dionisie Pseudo-Areopagitul, *Despre numele divine* și *Teologia mistică*, traducere de Cicerone Iordăchescu și Theofil Simenschy, Iași, Institutul European, 1993, p. 150.

[133] „Tenebrozitatea – scrie filosoful dezvăluind aproape involuntar extrapolarea pe care o face de la cenzura psihologică la cea metafizică –, proprie acestor categorii stilistice, ne-a făcut să le căutăm rădăcinile adînc în inconștientul uman". *Despre gîndirea magică*, p. 271.

[134] În capitolul „Integrarea în mister", din care provin aceste citate, Blaga arată că trăsăturile privilegiate ale ideii de mister sînt următoarele:

1. implică o transcendere; 2. este o idee-negativ; 3. alcătuiește orizontul unui întreg mod de cunoaștere; 4. este un element constitutiv în definiția censurii transcendente. *Censura transcendentă*, pp. 491-495.

[135] *Despre gîndirea magică*, p. 220.

[136] Filiația dintre mister și ideea magică a fost pusă în lumină de George Gană: „În forma lui primară sentimentul misterului cosmic se confundă cu sentimentul unor puteri nevăzute care animă lucrurile, transformă făpturile în altceva decît ceea ce ele sînt în chip obișnuit, schimbă înfățișarea locurilor. Într-un cuvînt, cu sentimentul magicului". Ca și în cazul misterului, scrie în continuare criticul, „elogiul magicului este, dincolo de informație și de prelucrarea ei speculativă, un ecou al experienței trăite de Blaga la vîrsta dintîi", *Opera literară a lui Lucian Blaga*, pp. 11, 14.

[137] „Multe din categoriile și conceptele noastre sînt în mentalitatea primitivului fără obiect. În genere, primitivul împarte lumea sa după alte categorii, dar judecă în conformitate cu aceleași legi logice ca și noi. Mintea primitivă se deosebește de mintea civilizată prin elemente fundamentale de conținut, dar nu prin funcțiunile logice. Astfel, despre o gîndire sau o logică particulară a primitivului nu se poate vorbi decît metaforic, adică într-un sens impropriu". *Eonul dogmatic*, p. 260.

[138] Teoria, de inspirație psihanalitică, conform căreia reprezentările magice își au originea în procesele psihologice inconștiente fusese formulată în 1925 de către Bronislaw Malinowski: „Pe scurt, o experiență emoțională puternică, cheltuită într-o explozie pur subiectivă de imagini, cuvinte și acte de comportament, lasă o convingere foarte adîncă asupra realității ei, ca și cum ar fi fost o realizare practică și pozitivă, ca și cum ar fi fost făcută de către o putere revelată omului. Această putere, născută din obsesia mentală și fiziologică, pare să ne fi venit din exterior, și pentru omul primitiv, sau pentru mintea omului naiv și credul din toate timpurile, descîntecul spontan, ritul spontan și credința spontană în eficiența lor trebuie să apară ca o revelație directă de la o sursă externă și fără îndoială impersonală". *Magie, știință și religie*, traducere de Nora Vasilescu, Iași, Editura Moldova, 1993, p. 129 sqq.

[139] *Despre gîndirea magică*, pp. 308-309, 313, respectiv 317-318.

[140] *Cunoașterea luciferică*, p. 320. Concepția lui Blaga converge cu (probabil chiar se inspiră din) analizele lui Lévy-Bruhl, care face distincția între procedeul inductiv al căutării cauzelor intermediare și secunde dintre fenomene din gîndirea logică modernă și procedeul intuitiv al stabilirii prelegăturilor mistice dintre fenomene (corespunzînd factorilor totalizatori magici definiți de Blaga) din gîndirea primitivă. „Prelegăturile, care nu sînt deloc mai

lipsite de forță decît nevoia noastră de a lega fiecare fenomen de cauzele sale, stabilesc fără nici o ezitare, în cadrul mentalității primitive, trecerea imediată de la cutare percepție sensibilă la cutare putere invizibilă. Mai bine spus, nici nu este vorba de o trecere. Acest termen se aplică operațiilor noastre discursive; el nu exprimă cu exactitate modul de acțiune al mentalității primitive, care seamănă mai degrabă cu o aprehensiune directă sau o intuiție. În chiar momentul în care percepe ceea ce vine în contact cu simțurile sale, primitivul își și reprezintă forța mistică ce se manifestă în acest fel. El nu «concluzionează" de la una la alta [...]; nu este o operație care să se realizeze în doi timpi succesivi. Ea are loc dintr-o dată. În acest sens, prelegăturile echivalează cu niște intuiții". Lucien Lévy-Bruhl, *La mentalité primitive*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1922, p. 48.

[141] *Despre gîndirea magică*, pp. 274-336.

[142] Afirmînd că magicul este o perspectivă autonomă și autosuficientă, Blaga îl regăsește pe Lévy-Bruhl, după care impermeabilitatea la experiență a omului primitiv se datorează faptului că acesta percepe și încadrează fenomenele într-un alt sistem de reprezentări colective decît omul modern. *La mentalité primitive*, Cap. „Indifférence de la mentalité primitive aux causes secondes". Bronislaw Malinowski, în schimb, susține că, în gîndirea omului primitiv, observațiile empirice se îmbină cu reprezentările magice, primele acoperind sfera profanului, cele din urmă pe cea a sacrului. *Op. cit.*, Cap. „Stăpînirea rațională a mediului de către om".

[143] *Eonul dogmatic*, p. 139. Teoria blagiană a magicului corespunde în bună măsură teoriei cassireriene a miticului. Distincția mai fină între magic și mitic, pe care Cassirer le tratează nediferențiat, este introdusă de Blaga abia în analizele specifice din *Despre gîndirea magică*.

[144] La acest punct, Blaga îl întîlnește din nou pe Bronislaw Malinowski, care susține că „substanța din care sînt făcute spiritele este mai degrabă încarnarea pasiunii și a dorinței de viață, decît materia nebuloasă care-i populează visurile și iluziile. [...] Nucleul real al animismului se găsește în cel mai adînc fapt emoțional al naturii umane, dorința de viață". *Op. cit.*, p 78.

[145] *Despre gîndirea magică*, p. 335. În termeni tehnici, Blaga descrie animismul magic ca un „proces obscur de transpunere a unor legi psihologice într-un domeniu care nu mai este psihologic". *Ibidem*, p. 306.

[146] *Ibidem*, p. 329. Cele două categorii morfologice definite de W. Wörringer drept *Abstracție și intropatie* (București, Editura Univers, 1970) corespund în bună măsură celor două moduri psihologice blagiene care au în centru eul rațional, respectiv sinele magic.

[147] Din nou asemănarea cu demersul lui E. Cassirer se impune de la sine. Filosoful neokantian susține că „intuiția mitică a spațiului, a timpului și a numărului care ia naștere astfel rămîne distinctă de ceea ce semnifică spațiul, timpul și numărul în gîndirea teoretică și în construcția lumii obiectelor, și aceasta prin niște frontiere foarte caracteristice. Nu putem percepe aceste frontiere decît cu condiția de a raporta diviziunile mediate pe care le întîlnim atît în gîndirea mitică cît și în gîndirea cunoașterii pure, la un fel de diviziune originară din care acestea provin". *Op. cit.*, p. 96.

[148] *Despre gîndirea magică*, pp. 334-337.

[149] „Mitul e încercarea de a revela un mister cu mijloace de imaginație. Mitul convertește misterul existenței, dacă nu adecvat, totuși în chip pozitiv, prin figuri care se satisfac prin ele însele". *Ibidem*, p. 219.

[150] *Ibidem*, p. 463.

[151] *Ibidem*, p. 333.

[152] Cf. Rudolf Otto, *Sacrul. Despre elementul irațional din ideea divinului și despre relația lui cu raționalul*, în românește de Ioan Milea, Cluj, Editura Dacia, 1992; și Idem, *Despre numinos*, în românește de Silvia Irimia și Ioan Milea, Cluj, Editura Dacia, 1996. Există multe puncte de contact între definiția dată de R. Otto sacrului și cea dată de Blaga magicului, cum sînt ideea de mister, de ireductibilitate rațională, de categorie negativă, de analogie cosmică și asocieri mentale etc.

[153] *Geneza metaforei și sensul culturii*, pp. 353-354.

[154] Discuția fenomenelor de hipnoză și de clarviziune, în *Despre gîndirea magică*, pp. 308-310, respectiv *Censura transcendentă*, pp. 464-469, unde Blaga subliniază originea lor în gîndirea magică, pe de o parte, și amprenta stilistică ce desparte reprezentările oculte de ideile magice, pe de alta.

[155] În *Notă asupra ediției*, la *Opere*, vol. 8, pp. 58-59.

[156] Vezi, spre exemplu, Henri Bergson, *Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței*, traducere, studiu introductiv și note de Horia Lazăr, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1993, pp. 22-63.

[157] „Primitivul își realizează ideile magice pe un plan imaginar-fantastic, într-un sens cum omului civilizat îi este imposibil să le întruchipeze. Pentru primitiv, gîndurile magice sînt elemente primare de înțelegere; orice idee magică are pentru el un sîmbure de sens înconjurat de un întreg halo de subînțelesuri, adînc trăite de el. Ideile magice au numai pentru omul civilizat, care le-a pierdut sensul, o înfățișare paradoxală, fiindcă omul civilizat vrea neapărat să le gîndească cu ajutorul conceptelor sale nemagice. Ideile magice și conceptele nemagice sînt însă incomensurabile. Dacă se încearcă o transpu-

nere a esențelor magice în termeni nemagici, se obțin desigur formule antinomice, fiindcă termenii nemagici sînt insuficienți să dea expresie nemagicului". *Eonul dogmatic*, p. 260.

[158] *Ibidem*, pp. 139, respectiv 134. „Elementele magice, concluzionează Blaga, se furișează uneori aproape neobservate în sistemele filosofice, datorită unei obișnuințe a spiritului nostru, care pune aceste elemente să lucreze, de cîte ori el ajunge în fața unui spațiu ocupat de prea multe «necunoscute». Am arătat altă dată că ideea «magicului», deficientă desigur sub unghi științific și filosofic, *suplinește* adesea «cunoașterea» putînd în mod licențios și în chip sumar să țină loc de act cognitiv, aceasta mai ales cînd e vorba despre «ansambluri de multiple și varii *necunoscute*»". *Ibidem*, p. 144.

[159] *Censura transcendentă*, p. 448.

[160] *Despre gîndirea magică*, p. 226.

[161] Este evident cît de îndatorat este Blaga analizelor celor doi antropologi: „Ideea de mana, scriu aceștia, este una dintre acele idei tulburi, de care avem impresia că ne-am descotorosit; tocmai de aceea ne vine atît de greu s-o concepem. Obscură și vagă, ea are totuși o utilizare ciudat de bine determinată. Abstractă și generală, ea se remarcă prin caracterul ei concret. Natura ei primitivă - deci, complexă și confuză – nu ne permite să-i facem o analiză logică; trebuie să ne mulțumim cu a o descrie. [...] Ideea de mana se compune dintr-o serie de idei instabile, confundîndu-se unele cu altele. Rînd pe rînd și în același timp, este calitate, substanță, și activitate". Marcel Mauss și Henri Hubert, *Teoria generală a magiei*, traducere de Ingrid Ilinca și Silviu Lupescu, Iași, Polirom, 1996, p. 137. Sinonimia aparent abruptă pe care o presupune Blaga între substanța și puterea magică își are originea și în considerațiile lui Cassirer. Ideea de *mana*, scrie acesta, „nu admite nici o frontieră exactă între reprezentarea substanței și cea a forței. Se pare deci că nici teoria substanțialistă, care înțelege simplu mana ca pe o substanță magică, nici teoria dinamică, care pune accentul pe noțiunea de putere, de forță și acțiune, nu ating adevărata semnificație a mitului și nu o epuizează. Aceasta se găsește mai degrabă în «fluiditatea» proprie manei, în această fuziune și acest amalgam de determinații care pentru noi sînt net separate". *Op. cit.*, p. 103.

[162] Exemplele, care pot fi înmulțite cu *orenda* (huroni), *pokunt* (shoshoni), *yek* (tlinkit), *sgana* (haida), *nagual* (Mexic), *mulungu* (Africa Centrală) *snam* și *sulia* (indigeni salish), *budjan* (yuini) etc., sînt sistematizate și discutate, printre alții, de Émile Durkheim, *Formele elementare ale vieții religioase*, pp. 176-184, de L. Lévy-Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, pp 108-147, și de C. G. Jung, *Über die Energetik der Seele*, Zürich, 1928, p. 103, de la acesta din urmă preluîndu-le și Blaga.

[163] Gh. Pavelescu, *Mana în folklorul românesc. Contribuții pentru cunoașterea magicului*, Teză de doctorat, Sibiu, Tip. Krafft & Drotleff S.A., 1944, pp. 28-29, 97 sqq. Influența analizelor lui Blaga din *Despre gîndirea magică*, publicată în 1941, este sensibilă mai ales în definirea naturii și a proprietăților manei, doctorandul aducînd în plus față de conducătorul său un bogat material etnografic românesc.

[164] *Eonul dogmatic*, p. 257.

[165] Scrisoarea CXXVI către Cornelia Brediceanu, în Lucian Blaga, *Corespondență (A-F)*, ediție îngrijită, note și comentarii de Mircea Cenușă, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989, p. 153.

[166] E. Cassirer, *op. cit.*, p. 104. „Conștiința mitică reușește să articuleze spațiul și timpul nu prin fixarea în idei durabile a elementelor nesigure și fluctuante ale fenomenelor sensibile, ci prin introducerea în ființa temporală și spațială a opoziției caracteristice dintre «sacru» și «profan». Acest accent originar și fundamenatal al conștiinței mitice domnește de asemenea asupra tuturor distincțiilor și regrupărilor particulare care ar putea fi efectuate în totalitatea spațiului și în totalitatea timpului. La nivelurile primitive ale conștiinței mitice, puterea și caracterul sacru apare încă sub forma unui lucru, a unui «ceva» sensibil, de natură fizică, care se atașează unei anumite persoane, sau unui lucru care îl transportă". *Ibidem*, p. 108.

[167] Care distingea două principii ale activității magice: „Primul principiu poate fi denumit legea similitudinii, al doilea legea contactului sau a contagiunii. Din primul dintre aceste principii, și anume din legea similitudinii, magicianul deduce că poate provoca orice efect dorit pur și simplu imitîndu-l; din al doilea el deduce că orice ar face cu un obiect material, acțiunea sa va avea, de asemenea, efect și asupra persoanei care a fost odată în contact cu obiectul, fie că acesta făcea sau nu făcea parte din corpul ei. Vrăjile bazate pe legea similitudinii pot fi denumite magie homeopatică sau imitativă. Vrăjile bazate pe legea contactului sau a contagiunii pot fi denumite magie contagioasă". James George Frazer, *Creanga de aur*, Traducere, prefață și tabel cronologic de Octavian Nistor, București, Editura Minerva, 1980, vol. I, p. 30.

[168] Cu o rigoare sporită, datorată consultării teoriilor psihologice și lingvistice asupra asociațiilor mentale ale lui Wundt, Marcel Mauss și Henri Hubert afirmă: „Din amalgamul de expresii variabile putem distinge trei legi dominante. Pe toate le-am putea denumi legi ale simpatiei, dacă prin cuvîntul simpatie înțelegem și antipatie. Cele trei legi sînt a contiguității, a similarității și a contrastului: lucrurile aflate în contact sînt sau rămîn unite, asemănătorul

produce asemănătorul, contrarul acționează asupra contrarului". *Op. cit.*, p. 81.

[169] *Despre gîndirea magică*, p. 305. Aceeași tipologie a legilor magice va fi reluată și exemplificată de Gh. Pavelescu, *op. cit.*, p. 94 sqq.

[170] *Ibidem*, pp. 286-287.

[171] De comparat cu Ernst Cassirer: „Această forță materială este răspîndită pretutindeni în lume, dar apare ca să spunem așa condensată în anumite persoane dotate cu o putere aparte, vrăjitorul, preotul, conducătorul, războinicul. Mai mult, aceștia pot de asemenea să smulgă un fragment din această totalitate substanțială, din această rezervă de forță, și să o transmită prin simplu contact unei alte persoane. Forța magică pe care o posedă preotul sau conducătorul, *mana* care e concentrată în ei, nu este legată de ființa lor individuală și poate fi modificată și transmisă altor persoane în diverse moduri". *Op. cit.*, p. 82.

[172] Lelia Rugescu, *Cu Lucian Blaga*, pp. 129-130.

[173] Lévy-Bruhl oferă un elocvent șir de exemple de „sucțiune" de către șamani a bolii materializate într-un obiect (cristal, insectă etc.) din trupul bolnavilor. Vezi *L'expérience «mystique» et les symboles chez les primitifs*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1938, p. 275 sqq. Comentînd principiile gîndirii oculte, Ernst Cassirer scrie: „Toate operațiile alchimice, oricît de elaborate ar fi în detaliu, se bazează pe ideea esențială că însușirile și stările sînt detașabile și transmisibile material, asemeni unor lucruri, idee ce se regăsește într-un stadiu mai primitiv și mai naiv în imaginea «țapului ispășitor». Orice însușire distinctă a unei materii, orice formă pe care aceasta ar putea-o lua, orice influență pe care ar putea-o exercita, este ipostaziată și devine o substanță, o ființă". *Op. cit.*, p. 92.

[174] Din slavul *Wilkolak*, om vrăjit sub formă de lup; cf. și bulgarul *vrkolak*, om căzut în catalepsie, al cărui suflet intră în trupul unui lup însetat de sînge.

[175] Folclorul nostru are o bogată terminologie pentru a desemna „vrăjitorii de mană": bosorcoi, fermecători, moroi, strigă, strigoi, vrăjitori, farmazoance etc. Despre puterile acestora, inclusiv cea de metamorfoză în diferite animale, vezi Gh. Pavelescu, *op. cit.*, pp. 79-90. Demonstrația originii vrăjitoriei în șamanismul primitiv, precum și un bogat material documentar, în Carlo Guinzburg, *Istorie nocturnă. O interpretare a sabatului*, Iași, Polirom, 1996, p. 160 sqq.

[176] „Trebuie remarcat că această concepție este perfect conformă cu teoria animistă după care sufletul unui om poate să iasă din corpul său și să

între în cel al unui animal, precum și cu ideea că oamenii pot fi metamorfozați în animale: două opinii care dețin încă din starea sălbatică un loc important în credințele umanității. Doctrina legată de *loup-garrous* este în esență cea a metempsihozei temporare sau a metamorfozei". E. B. Tylor, *op. cit.*, p. 353 și sqq. pentru numeroase exemple, inclusiv din spațiul est-european.

[177] *Personalitate mana* este termenul prin care Jung desemnează oamenii care au atins „multdoritul punct central al personalității", acel „fenomen inefabil care intermediază între opuși, îi unește sau constituie rezultatul conflictului lor sau produsul tensiunii lor energetice", adică sinele. C. G. Jung, *Collected Works*, Princeton University Press, Bollingen Series nr. XX, vol. 7, par. 382. Avînd în vedere că, în concepția analitică, mama este purtătoarea imaginii sinelui copilului, sau chiar că ea funcționează ca sine al copilului, este de înțeles de ce Blaga, modelat de experiența unei fuziuni prelungite cu mama, resimte *imago*-ul matern ca pe o *personalitate mana*.

[178] Idealizarea mamei, ca și a surorii moarte, ar fi, în teoria Melaniei Klein, mecanisme de apărare împotriva sentimentului de vinovăție provocat de propriile impulsuri agresive împotriva acestor figuri care nu-l lasă pe micul Lucian să existe. Copilul clivează imaginea mamei, respectiv a surorii sale, în două chipuri: pe de o parte o mamă rea și o soră urîtă, pe care le distruge simbolic, de cealaltă parte o mamă bună și sora angelică, pe care le restaurează în mod magic. Melanie Klein, *op. cit.*, 341-342.

[179] Lelia Rugescu, *op. cit.*, p. 121.

[180] Este greu, dacă nu chiar imposibil de reconstituit din scrierile lui Blaga tabloul real al credințelor și practicilor magic-folclorice din zona Lancrămului, deoarece scriitorul nu s-a aplecat niciodată asupra amintirilor sale cu mijloacele științific-descriptive ale unui etnograf, ci doar cu conceptele telescopate ale unui filosof al culturii. Pregnanța, iridescența internă pe care aceste amintiri le-au păstrat peste ani depun însă garanție pentru realitatea lor subiectivă.

[181] Vezi Mircea Eliade, *Șamanismul și tehnicile arhaice ale extazului*, traducere din franceză de Brîndușa Prelipceanu și Cezar Baltag, București, Editura Humanitas, 1997, passim.

[182] Lelia Rugescu, *op. cit.*, p. 97.

[183] Vezi V. I. Propp, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, traducere de Radu Nicolau, București, Editura Univers, 1973, pp. 46-47 și passim. Pentru o descriere a funcțiilor șamanului în general și a călătoriilor sale pe tărîmul lumii celeilalte, Jean-Paul Roux, *Șamanul*, în *Surse orientale.*

Lumea vrăjitorului, traducere de Laurențiu Zoicaș, București, Editura Symposion, 1996, pp. 227-231.

[184] Mircea Eliade, în articolul „«Șamanism» la români?", se îndoiește însă că riturile de vrăjitorie ale românilor ar fi de origine central-asiatică. În *De la Zalmoxis la Genghis-Han. Studii comparative despre religiile și folclorul Daciei și Europei Orientale*, traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, București, Editura Științifică și Enciclopedică, pp. 193-205.

[185] Craniul era obiectul unor elaborate culte neolitice și celtice, fiind considerat sediul „unei forțe sacre, de origine divină, care îl ocrotea pe proprietar de toate primejdiile și îi asigura sănătate, bogăție și victorie". Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, vol. II, traducere de Cezar Baltag, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1986, p. 138. Lévy-Bruhl așază craniul în seria „simbolurilor participative" primitive, alături de toate obiectele magice gen *churinga* australian sau *naterari* (tribul Orokaiva) care țin concret locul mortului. „A poseda craniul unui dușman înseamnă a-l ține sub propriul control, poate chiar a-l folosi ca ajutor. A păstra în preajmă craniul unui părinte sau al unui șef înseamnă a-ți asigura facultatea de a-i vorbi, de a-i cere sfaturi sau ajutor, de a-i afla «dispoziția», de a-i liniști mînia dacă este nevoie și de a-i cîștiga bunăvoința". *L'expérience «mystique» et les symboles chez les primitifs*, p. 200 sqq.

[186] *Elogiul satului românesc*, p 37.

[187] „Spre deosebire de omogenitatea care domnește în spațiul conceptual al geometriei, fiecare loc și fiecare direcție sînt afectate în spațiul intuitiv al mitului de un *accent* particular, care trimite el însuși la accentuarea fundamentală specifică mitului, și anume distincția dintre sacru și profan". Ernst Cassirer, *op. cit.*, p. 111.

[188] *Elogiul satului românesc*, pp. 48, respectiv 40-41.

[189] *Ibidem*, p. 36.

[190] Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*, traducere din limba franceză de Rodica Chira, București, Editura Humanitas, 1992, p. 35 sqq.

[191] *Elogiul satului românesc*, p. 35.

[192] „În mai mare măsură decît proiecție a amintirii, scrie George Gană, «satul românesc» al lui Blaga e un spațiu ideal destinat să satisfacă aspirațiile lui cele mai adînci: comuniunea cu absolutul cosmic, salvarea de sentimentul solitudinii și al curgerii. «Satul», în textele filosofice ca și în poeme, este așadar proiecție a unei năzuințe, e mai mult o utopie decît o amintire idealizată". *Opera literară a lui Lucian Blaga*, p. 209.

[193] C. G. Jung, *Amintiri, vise, reflecții*, consemnate și editate de Aniela Jaffé, traducere și notă de Daniela Ștefănescu, București, Editura Humanitas, 1996, cap. „Turnul".

[194] Imaginea este utilizată de Blaga ca exemplu pentru acele „concepții, viziuni, presimțiri, care nasc firesc – spune el – în lumea satului". *Geneza metaforei și sensul culturii*, p. 341.

[195] *Elogiul satului românesc*, p. 36.

[196] Pentru percepția magică a fenomenelor atmosferice ca „bătălii de puteri", sînt revelatorii relatările lui Carlos Castaneda, antropolog american ce se lasă inițiat în șamanism. Descrierea unei „battle of powers" se află în a treia din cele nouă cărți închinate uceniciei cu (fictivul șaman) Juan Matus, *Journey to Ixtlan. The Lessons of Don Juan*, New York, Pocket Books, pp. 121-139.

[197] E. Tylor enumeră mai multe astfel de credințe asupra ofrandelor și sacrificiilor care se aduc spiritelor ce locuiesc într-un izvor, un fluviu, un lac sau într-o mare. În Germania, spre exemplu, în virtutea unor vestigii din vechea religie păgînă, la vederea unui înecat poporul comentează: „Spiritul rîului își cere sacrificiul anual". *Op. cit.*, p. 129.

[198] Lucien Lévy-Bruhl a pus în evidență solidaritatea „mistică" între geografie și mitologie, amplasamentele sacre fiind, în virtutea participării magice, puterile sau divinitățile înseși. În vîrfurile muntoase sau în ochiurile de apă „se manifestă și locuiesc puteri invizibile, adesea nedefinite, a căror prezență, mai degrabă simțită decît gîndită, este certă. A spune că aceste locuri sînt locuința, lăcașul, receptaculul, vehiculul acestor puteri nu este nici pe departe îndeajuns. În complexul în primul rînd afectiv ce ocupă conștiința primitivilor, nici puterile nici locurile invizibile nu sînt resimțite sau reprezentate separat, ci prin participarea dintre ele. Din cauza aceasta, locurile *sînt* într-un anume sens puterile înseși". *L'expérience «mystique» et les symboles chez les primitifs*, p. 182.

[199] În mitologia românească figurează patru generații de creaturi antropomorfe: căpcăunii, uriașii numiți și „jidovii" (poate fiindcă au fost preluați din mitologia *Vechiului Testament*?), oamenii și rohmanii sau blajinii. Antropofagi, chinocefali, avînd un singur ochi, lătrînd în loc să vorbească, căpcăunii sînt stîrpiți de potop sau de către uriași, iar aceștia la rîndul lor sînt înlocuiți de oameni. Vezi Tudor Pamfile, *Povestea lumii de demult după credințele poporului român*, București, Librăriile SOCEC & Comp. și C. Sfetea, 1913, cap. „Oamenii vechi"; Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*,

București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1987, cap. „Antropogonia".

[200] O corelație folclorică similară face și Marin Preda între Ilie Moromete și bătrînul salcîm al familiei.

[201] Solidaritatea, totemică la origini, dintre individ și o plantă sau un animal, ce se păstrează și în folclorul european, inclusiv în cel românesc, este explicată de Frazer prin ideea de „externare" a sufletului într-un obiect sau o ființă străină. Vezi *Creanga de aur*, vol. I, cap. „Vestigi ale cultului arborilor în Europa modernă", și vol. V, cap. „Sufletul exterior în obiceiurile populare".

[202] Cucul simbolizează gelozia, parazitismul, lenea, este mesager al regatului nopții, sau întruchipează sufletul morților, ori chiar al zeilor (Hera, Zeus etc.). Vezi Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. I, București, Editura Artemis, 1995, pp. 406-407.

[203] Gh. Pavelescu, *op. cit.*, p. 43.

[204] Din nou, foarte sugestive pentru comparație sînt relatările lui Carlos Castaneda, privind spre exemplu zgomotele nocturne inexplicabile ce îl terorizează în *A Separate Reality. Further Conversations with Don Juan*, New York, Pocket Books, 1971, pp. 239-247.

[205] Lévy-Bruhl a cercetat felul în care excepțiile de la ordinea normală sînt resimțite de mentalitatea primitivă ca o amenințare și un presagiu funest, stranietatea, insolitul unei forme, apariții sau comportament generînd impresia de mister, de experiență religioasă, de sacru. Vezi Lucien Lévy-Bruhl, *L'expérience «mystique» et les symboles chez les primitifs*, cap. „L'insolite, expérience mystique".

[206] „Acești demoni (sau ceea ce e fantomatic și incert în lumea înconjurătoare) sînt manifestări de viață infantile ale paideumei, care corespund devenirii și se petrec în planul «cel mai de jos», cel al vieții sufletești, ca un fenomen inaccesibil reflecției omenești (căci reflecția are loc în planurile conștiinței și al rațiunii) și care pătrund spontan în viața conștientă abia odată cu încheierea procesului de geneză". Leo Frobenius, *op. cit.*, pp. 102-103.

[207] *Despre gîndirea magică*, p. 286.

[208] Despre furia războinică și legătura ei cu nebunia sacră și posedarea, E. R. Dodds, *Dialectica spiritului grec*, București, Editura Meridiane, 1983, pp. 27-29.

[209] Exact în aceiași termeni ar putea fi descris ritualul apotropaic prin care curetii, preoții însărcinați să-l crească pe Zeus, îl îndepărtează pe Cronos, venit să-și înghită progenitura. Procedeul va fi preluat și de către creștinism,

unde clopotul bisericii (evocat de Vasile) sau toaca (pe care Blaga o va introduce în *Arca lui Noe*) sînt instrumente de alungat dracii.

[210] Jung explică teama de spirite a primitivilor și a copiilor ca provenind dintr-o insuficientă autonomie a eului, care se vede amenințat de complexele inconștiente refulate. „Cele mai frumoase exemple, scrie psihologul elvețian, se găsesc în halucinațiile bolnavilor mentali și în comunicațiile mediumnice. Acolo unde are loc proiecția unei fracțiuni independente a sufletului, apare o persoană invizibilă. Așa iau naștere spiritele în spiritismul obișnuit - la fel se întîmplă în cazul primitivilor". C. G. Jung, *Problèmes de l'âme moderne*, Paris, Éditions Buchet/ Chastel, 1960, p. 157.

[211] Numeroase exemple în L. Lévy-Bruhl, care arată că primitivii „consideră întotdeauna boala ca fiind provocată de un agent invizibil și intangibil, conceput de altfel în moduri foarte diverse". *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, p. 305 sqq. O elaborare mai pretențioasă a acestor observații în Ernst Cassirer, *op. cit.*, p. 83: „Boala de care suferă cineva nu este niciodată, în limbaj mitic, un proces care s-ar derula în corpul acestuia în cadrul unor condiții generale empiric cognoscibile, ci un demon care l-a luat în posesie. Iar accentul cade în această formulare mai puțin asupra concepției animiste, cît asupra interpretării substanțialiste. Maladia poate fi considerată nu numai ca o ființă demoniacă înzestrată cu suflet, ci și, mult mai simplu, ca un fel de corp străin ce a pătruns în om".

[212] Henri H. Stahl se îndoiește de veracitatea povestirii, arătînd că, „în grai popular, dinții canini poartă și numele de «căței»; bănuiam deci că baba spusese că se văd în rană urmele dinților cîinelui și că interpretarea cu «căței mici» era a copilului speriat, cu o imaginație care însă de pe atunci se arăta a fi excesivă". *Op. cit.*, p. 101.

[213] *Elogiul satului românesc*, p. 39. Îndoielnică sub aspectul veridicității etnografice, întîmplarea se încadrează (și nu întîmplător) foarte bine în seria exemplelor de „materializare" a bolilor în obiecte concrete, discutate de Lévy-Bruhl, în *L'expérience «mystique» et les symboles chez les primitifs*, cap. VII, subcap. „Cas crucial: le traitement par succion; le medicine-man y préfigure l'extraction de la maladie matérialisée".

[214] *Elogiul satului românesc*, p. 38.

[215] Credința este relatată de E. Tylor: „Toate persoanele care au parte de o moarte nefericită, printr-o căzătură, înec sau de dinții animalelor feroce, mor deoarece curcubeul le-a devorat *ka-la*-ul, spiritul. După ce devorează cîte un om, curcubeului i-e sete și coboară să bea apă; atunci poate fi văzut pe cer

bînd apă. Iată de ce, atunci cînd se arată un curcubeu, se spune: «Curcubeul a venit pentru a bea apă, cineva va muri de moarte violentă". *Op. cit.*, p. 336.

[216] „Inel de putere" este numită de Carlos Castaneda facultatea oamenilor de a proiecta asupra lumii o anumită „reprezentare" colectivă. Șamanul reușește să abolească această iluzie, învățînd să privească lumea cu o altă vedere, energetică, ce percepe direct esențele. Vezi *Journey to Ixtlan*, pp. 200-214, și *The Second Ring of Power*, New York, Pocket Books, 1979, passim. De remarcat paralelismul cu mistica hindusă și cu filosofiile inspirate din ea, cum este cea a lui Schopenhauer.

[217] *Kapnobatai*, cei ce merg în nori, este numele dat de Strabon dansatorilor și vrăjitorilor geți, care utilizează fumul halucinogen al cînepii pentru a călători în zbor extatic.

[218] *Despre gîndirea magică*, p. 295.

[219] Spre deosebire de cunoașterea științifică, pentru care timpul este omogen și cuantificabil, „viziunea mitică și religioasă asupra lumii nu ar admite niciodată ca timpul să devină un asemenea cuantum omogen. Timpul este considerat, dimpotrivă, [...] sub forma specifică a unui «*quale*». [...] Ceea ce am constatat pentru spațiu constatăm acum și pentru timpul mitic: forma lui depinde de un fel de accentuare religioasă și mitică foarte specifică, care distinge «sacrul» și «profanul»". Ernst Cassirer, *op. cit.*, pp. 147-148.

[220] Lucien Lévy-Bruhl a analizat numeroase exemple de comportamente primitive în care șansa este gîndită ca o consecință a acțiunii puterilor invizibile. Patima pe care o depun primitivii în jocurile de noroc s-ar explica prin dorința de testare a intenției puterii în raport cu ei. Vezi *L'expérience «mystique» et les symboles chez les primitifs*, pp. 37-66.

[221] *Geneza metaforei și sensul culturii*, p. 340.

[222] „Aproape ziua întreagă el citea întins pe pat. Cu noi nu mai ajungea decît la un schimb de tăceri. Înainte de amiază, după-amiaza și noaptea – pînă pe la ora două, el citea. Era cuprins de obicei de cărți nemțești, ce și le procura la profesorii saxoni de la gimnaziul din Sebeș".

[223] Anularea viziunii magice are loc în acest caz printr-un argument de autoritate, tatăl impunînd pur și simplu o nouă viziune, „realistă", care se dovedește mai securizantă și mai comodă pentru copil. Dar, prin forța exemplului, copilul va asuma tot mai mult acest comportament cognitiv, imaginea tatălui stînd, după psihanaliști, la baza formării supraeului.

[224] Episodul, povestit de Blaga însuși, „într-o ocazie de foarte bună dispoziție", este relatat de Anastase Demian, care vede aici dovada „că Lulu avea din copilărie sentimentul deosebitei lui individualități". În Bazil Gruia,

Blaga inedit. Efigii documentare, vol. I, p. 81. Dincolo însă de intenția vanitoasă pe care este posibil s-o fi imprimat Blaga însuși, întîmplarea pare să provină din intuiția genuină a copilului asupra participării magice, extinsă asupra riturilor creștine.

[225] Iată cum traduce Blaga celebra tiradă a lui Faust: „Ah! Două suflete-s în mine! Cum se zbat/ În piept, să nu mai locuiască împreună!/ Unul de lume strîns mă ține, încleștat/ Cu voluptate, celălalt puternic/ Către cerești limanuri mă îndrumă". Goethe, *Faust. Tragedie*, în românește de Lucian Blaga, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1955, p. 75.

[226] Apud Albert Beguin, *Sufletul romantic și visul. Eseu despre romantismul german și poezia franceză*, traducere și prefață de D. Tepeneag, București, Editura Univers, 1970, Cap. „Mitul inconștientului".

[227] „Dacă un bou ar putea picta un tablou, zeul său ar arăta ca un bou". Frg. 15, precum și frg. 14 și 16.

[228] Mircea Vaida, *Pe urmele lui Lucian Blaga*, București, Editura Sport-Turism, 1982, p. 9.

[229] Valorizarea polarizată a spațiului și a mișcării a fost convingător pusă în evidență de Jean-Pierre Vernant în *Mit și gîndire în Grecia antică. Studii de psihologie istorică*, traducere de Zoe Petre și Andrei Niculescu, București, Editura Meridiane, 1995, Cap. „Organizarea spațiului". Copilul recunoscut de părinte este consacrat la vatra casei părintești, patronată de Hestia, în timp ce copilul renegat este expus la o răscruce de drumuri, patronată de Hermes.

[230] Vasile Fanache, *Eseuri despre vîrstele poeziei*, București, Editura Cartea Românească, 1990, Cap. „Umblet și popas" și „Trecere, petrecere".

[231] *Elogiul satului românesc*, p. 39.

[232] *Ibidem*, p. 48.

[233] *Geneza metaforei și sensul culturii*, p. 349.

[234] Lelia Rugescu, *op. cit.*, p. 97. Cele două poziții dezvăluie desigur o relație simetric oedipiană cu părinții de sex opus a celor doi frați, Lelia Rugescu avînd dreptate să afirme că unchiul ei este de fapt rezultatul îmbinării celor două componente, maternă și paternă: „Lucian greșea, cred eu (în *Hronic*, în discuții), afirmînd că talentul în familie vine exclusiv de la mamă, și își nedreptățea tatăl, pe Isidor, care (zicea el) era numai foarte inteligent. Căci consider că aplecarea bunicului spre tîlcurile filozofiei, neîncetata lui frămîntare, setea lui arzătoare spre cunoaștere, sentimentul lui permanent de neîmplinire purtau în sine, desigur, fermentul care pregătea ivirea marelui său fiu – Lucian". *Ibidem*, p. 132.

[235] Pasajele din scrisorile către Cornelia sînt citate după *Corespondență (A-F)*, ediție îngrijită, note și comentarii de Mircea Cenușă, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989. În paranteză sînt indicate cu cifre romane numerele scrisorilor.

[236] Bufnița este „o pasăre a nenorocirii, simbolizînd noaptea, angoasa, coșmarul, moartea subită și imprevizibilă", dar și veghea nocturnă a cercetătorului sau a ocultistului ce efectuează „opera la negru". Jean-Paul Clébert, *Bestiar fabulos, Dicționar de simboluri animaliere*, traducere din limba franceză de Rodica Maria Valter și Radu Valter, București, Editurile Artemis – Cavallioti, 1995, p. 47. „Pentru că îi este cu neputință să înfrunte lumina zilei, bufnița este simbolul tristeții, întunericului, singurătății și melancoliei. În mitologia greacă, ea este interpreta lui Atropos, aceea din cele trei Parce care retează firul destinului. La egipteni, bufnița reprezintă frigul, bezna, moartea". Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. I, p. 214.

[237] „Situația mea sufletească ți-o poți închipui: sînt într-un continuu flux și reflux. Nopțile nu le mai dorm. Nu știu cînd voi ajunge iarăși la liniște", se confesează poetul în Scrisoarea LXVI către Cornelia.

[238] Scena dezvăluie foarte fin, fără știința memorialistului, felul în care Blaga își ridică la demnitate existențială, chiar mitică, reacția „infantilă": „La masă, am tăcut mult timp, aproape cît a ținut dejunul. Și eu, și ea. Că eu eram închinat tăcerii, aceasta o înțelegeam. Dar de ce tăcea ea? Într-un tîrziu, ea își șterse cu o batistă o lacrimă. – Ce ai? o întreb. – Mă gîndeam la această liniște, răspunde Cornelia. – Va trebui să te obișnuiești cu ea, zic eu. Așa sînt eu, un om cu oareșicari liniști înăuntru...".

[239] Micul joc de roluri este imaginat într-un schimb de scrisori, în care depedența posturii de învingător de cea a martorului la victorie este evidentă: „Edera, scrisoarea de astăzi ai încheiat-o grozav de trist: zici că eu voi deveni o sinteză a tuturor posibilităților și-atunci nu mă voi mai uita la tine... Ce gînd ciudat. Văd că mă iubești foarte tare, căci începi să-mi temi pierderea. Fără motiv iubito: sînt cel mai învins om de pe pămînt! Ziua-noaptea nu văd altceva decît pe tine". (CXXXII)

[240] În gîndirea mitică, vîrful de munte este poarta care leagă pămîntul de cer. „Plaiul a fost considerat *un drum spre Rai*, *o gură de Rai*, mediu între cer și pămînt, *spațiu hierogamic* prin excelență". Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, p. 454.

[241] „Muntele se identifica așadar cu paradisul, intrarea în el echivala cu pătrunderea într-o lume zeiască, în Olimp. Astfel gîndea și Eminescu. [...]

În literatura lui Blaga, muntele e simbol al «sfințeniei», al elevației. Încununat de cer, muntele este antipodul cetății sodomizate". Dumitru Micu, *Lirica lui Lucian Blaga*, București, Editura pentru Literatură, 1967. p. 57 și întreg capitolul „Muntele".

[242] Mircea Vaida observă că, „în genere, nici lirica, nici dramaturgia blagiană nu au îmbrățișat priveliștea Muntelui bîntuit de forțe distructive, demonice, orizont al spaimei, cu genuni ale neființei. Muntele blagian e calm, monumental, puternic, ocrotitor, pozitiv. Intrarea în împărăția brazilor corespunde unui șoc revelator, atingerea spiritului însuși al muntelui". *Pe urmele lui Lucian Blaga*, p. 84.

[243] Vezi scrisorile trimise Corneliei de la Purcăreți (LXXVIII-LXXXIII) și de la Măgura (CV-CXII). Pentru ideea catharsisului ascensional: „Draga mea, ești scîrbită de josnicia oamenilor? O, Gaor, îmi tresare inima de bucurie cînd te-aud vorbind astfel, - căci scîrba aceasta e-un stîlp pentru dragostea noastră. Parcă te văd cum mă cuprinzi de după gît și zici: «Lulule dragă, tu nu ești josnic, în tine este atîta putere dezinteresată». Da?/ Mă întrebi, dacă într-adevăr îmi pare realitatea o baltă?" etc.

[244] Comentînd poezia *Veac*, Mircea Vaida așază cele două peisaje contrastante, montan și citadin, sub zodia expresionismului: „E un adevărat elogiu al Muntelui, ca univers, ca lume în lume, poem al existenței nealterate a regnurilor geologice, vegetale și animale, floră și faună – loc al purității elementare. Senzația aceasta e o dominantă statornică în opera poetului, ea constituie una din valențele originale, mitice, ale expresionismului blagian. E ceea ce Blaga opune coroziunii tehniciste și tehnocratice a veacului, mașinismului dement și angoasei citadine". Mitizarea muntelui, observă același critic, este menită să creeze „atmosfera încercării de ieșire pentru o clipă din fluxul penetrant al istoriei, ca un refugiu într-un domeniu al vegetalului și geologicului, în care chiar și oamenii doresc să se ascundă sub nume de duhuri și plante. E o nevinovată utopie, pentru că toți s-au reîntors în matca furtunoasă a evenimentelor. Călătoriile vîrstelor de împlinire a minții și sufletului, în zarea transilvană sau mai departe, cosmosul acestor voiajuri modelatoare au în centru muntele, al lumii și al spațiului poetic". *Pe urmele lui Lucian Blaga*, pp. 85, 120.

[245] Paul Valéry, *Sihastrul sau Blestemele universului* (Feerie dramatică), în *Poezii. Dialoguri. Poetică și estetică*, ediție îngrijită și prefațată de Ștefan Aug. Doinaș, traduceri de Ștefan Aug. Doinaș, Alina Ledeanu și Marius Ghica, București, Editura Univers, 1989, pp. 518-519.

[246] Dumitru Micu, *Lirica lui Lucian Blaga*, p. 57. În același sens, Mircea Vaida susține că „Muntele Cosmic devine, în fine, în sistemul său, un turn metafizic de inefabilă puritate. Lucian Blaga a săvîrșit pe tărîm poetic ceea ce închegaseră în simbolistica zigguratului, [a] templul[ui] babilonian, arhitecții antici". *Pe urmele lui Lucian Blaga*, p. 92.

[247] „O, cum mă desfătez în această manifestare primitivă și barbară de forțe! E o minune - barbaria" (LXXXIII).

[248] Cutremurătorul text prin care Nietzsche se desparte de prieteni și de lume pentru a se dedica geniului său abisal, care îl va duce la nebunie, se intitulează *Din vîrful muntelui*. Vezi Karl Jaspers, *Nietzsche. Introduction à sa philosophie*, traduit de l'allemand par Henri Niel, Paris, Gallimard, 1950, cap. „La vie de Nietzsche", „Le temps de la solitude".

[249] Aforismul este adus la forma definitivă în *Pietre pentru templul meu*, București, Editura Cartea Românească, 1920, p. 80. Ediția din *Opere*, 7, deși mai șlefuită stilistic, este mult prescurtată și cenzurată. Ortografia am adus-o tacit la zi.

[250] Cu „ochiul vag" privește și Goethe lumea de fantasme pe care o invocă în „Închinarea" la Faust. Imaginea organului vizual nocturn nu este, ce e drept, tradusă ca atare de Blaga, ci de un discipol al său din Cercul de la Sibiu, Ștefan Aug. Doinaș.

[251] „Nu eu am făcut poeziile, ci ele m-au făcut pe mine", scrie Goethe; „Nu eu sînt cel care gîndește, ideile sînt cele care mă gîndesc pe mine", afirmă Lamartine. Blaga regăsește mai apoi tema la Friedrich Nietzsche: „În măsura însă în care subiectul este artist, el s-a eliberat de voința sa individuală și s-a prefăcut într-un fel de medium prin care subiectul autentic, ce există într-adevăr, își celebrează eliberarea prin aparență. [...] Numai în măsura în care geniul se contopește, în actul creației artistice, cu acel artist primordial al lumii are o vagă intuiție despre esența veșnică a artei; căci în această stare este, ca printr-o minune, asemănător acelei turburătoare figuri de basm, capabilă să-și întoarcă ochii spre a se privi pe ea însăși; el este acum totodată subiect și obiect, totodată poet, actor și spectator". *Nașterea tragediei*, traducere de Ion Dobrogeanu-Gherea și Ion Herdan, în *De la Apollo la Faust. Dialog între civilizații, dialog între generații*, antologie, cuvînt înainte și note introductive de Victor Ernest Mașek, București, Editura Meridiane, 1978, pp. 200-201.

[252] „Cînd caut comori, nu sap în nori ci în pămînt". *Pietre pentru templul meu*, p. 16.

[253] *Ibidem*, p. 15.

[254] Și scrisoarea continuă dezvăluind legătura pe care Blaga o presimte între iubirea frustrată și creația demonică: „Gaor – știi, care-i bunul Satana, ce mă va duce înainte, tot înainte? Tu. Am atîta chef de viață, cînd te înduri Tu. S-ar putea să nu lase urme atîta entuziasm" (LXVIII).

[255] Pentru asemănări și deosebiri între temperamentele creatoare ale lui Goethe și Blaga, vezi Ion Negoițescu, *Însemnări critice*, Cluj, Editura Dacia, 1970, pp. 71-74. Despre importanța modelului goethean în biografia spirituală a lui Blaga, vezi Ștefan Aug. Doinaș, *Lectura poeziei*, pp. 9-17. În afara lui Goethe, criticul numește încă trei discipline ce au modelat viziunea scriitorului român: expresionismul, psihologia abisală și morfologia culturii.

[256] *Corespondență*, scrisoarea II către Petre Drăghici, p. 280. Blaga ține de altfel să sublinieze evoluția divergentă pe care sistemul său a urmat-o ulterior și, prin urmare, diferențele față de Bergson, „metafizicianul impresionismului, deci al simbolismului în poezie", și față de Nietzsche, admițînd că „influențe nietzscheniene se găsesc probabil [doar] în poezia dionysiacă și individualistă a întîiului meu volum". *Ibidem*, scrisoarea V, p. 282.

[257] Pentru tabloul curentului irațional din cultura română și a surselor sale occidentale, vezi Z. Ornea, *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*, București, Editura Eminescu, 1980, cap. „Rațiunea și raționalismul – sub acuzare".

[258] N. Tertulian, *op. cit.*, pp. 220-221.

[259] *Pietre pentru templul meu*, p. 23.

[260] *Ibidem*, p. 77.

[261] *Ibidem*, pp. 8, 15, respectiv 24: „Se spune că paseri călătoare, cari trec noaptea în cîrduri peste orașe, se zăpăcesc de lumina ce-o împrăștie acestea în întuneric și pînă în zori tot dau ocolul orașului, neștiind încotro s-apuce: instinctele noastre mari și mici sînt ca aceste păsări: lumina conștiinței le zăpăcește..".

[262] *Ibidem*, pp. 45, 16, 24, respectiv 55.

[263] *Ibidem*, pp. 41, 66, 9, respectiv 77.

[264] „Te interesează, poate, cu ce îmi petrec timpul. citesc foarte mult. Mă preocupă știința exactă ca creațiune de-a lui «homo sapiens». Cum faci tu anatomie, așa fac și eu un soi de anatomie logică, – și operez ca și tine cu cadavre: chimie, fizică, matematică. Sînt amenințat și de «Leichengift», dar nu mi-e teamă, – dragostea e contra-veninul" (XXVII).

[265] *Pietre pentru templul meu*, pp. 55, 42, 75, respectiv 69.

[266] *„Eu sînt creerul tău și tu ești sîngele meu*! Și mă simt în putere să creiez...". (CIV). „Viața «în afară» e monotonă ca căutarea unui sărăntoc.

Viața «înlăuntrul» meu ești Tu [...] Încheierea era cît p-aci să se prefacă în versuri" (XXVII).

[267] „În săptămîna asta am făcut «Cugetări» mai multe ca de obicei. Se vede că am inspirații periodice cînd pentru una, cînd pentru alta". (LXXXV)

[268] „Totul atîrnă de *rolul* ce-l dai *logicei* în viața ta internă și nu de *iscusința* cu care-o mînuiești. Dacă logica te stăpînește pe tine ca pe-o unealtă oarbă – ești raționalist, – dacă dimpotrivă *tu* cu toată adîncimea ta sufletească stăpînești și mînuiești *logica* ca pe-o unealtă – ești «irațională»" (LXII).

[269] *Pietre pentru templul meu*, p. 22. Un autoportret alienat (în sensul non-identității infantile a micului Lucian) este și următorul: „Cei mai mulți își sînt atît de străini, încît ar trebui să vorbească în persoana a treia despre ei înșiși, – cam așa cum vorbesc copiii...". *Ibidem*, p. 57.

[270] *Ibidem*, p. 53. În același sens: „Dacă n-ar fi moartea – viața nu ne-ar părea poate că așa de adîncă și de vrednică de trăit" (LXXX).

[271] *Ibidem*, pp. 23, 80, 9, respectiv 44 („Privesc cum o plantă se-ntinde din întunericul unei pivnițe spre lumină. Fiecare fibră i se îndoaie spre razele de soare. Nu poate trăi fără de lumină și – totuși planta nu simte și nici nu vede lumina. Oare sufletul nostru nu crește și nu se-ntinde și el spre-o lumină, pe care n-o simțim și n-o vedem?").

[272] Așa numește Marsilio Ficino populația de spirite ale morților ce bîntuie infernul aerian sublunar din cosmologiile orfico-pitagoreice. Apud A. Chastel, *Marsile Ficin et l'art*, Genève, Droz, 1954.

[273] *Pietre pentru templul meu*, pp. 52, 7, 10, respectiv 53 („«Misteriosul», «enigmaticul» ce-l înlăturăm dintr-o întrebare, dintr-un lucru, – apare în altă parte. Cu cît lămurim printr-un fenomen ori printr-o lege mai multe enigme, cu atît devin ele însile mai enigmatice: aș vorbi în privința aceasta foarte bucuros de-un *principiu al conservării enigmelor*").

[274] *Ibidem*, pp. 25, 79-80, 17 („În piramidele egiptene s-au aflat după veacuri urmele în nisip lăsate de cei din urmă lucrători: astfel de «urme în nisip» se păstrează uneori și în noi o vecinicie..".), respectiv 76.

[275] Toate aceste teme, răspîndite prin *Corespondență*, scrisorile LI–LII, pp. 106-107, și sistematizate în micul eseu despre stiluri din *Pietre pentru templul meu*, pp. 32-41, sînt preluate și rezumate de Blaga după Paul Deussen, *Filosofia Upanișadelor*, traducere din lb. germană: Cornel Sterian, București, Editura Tehnică, 1994, pp. 99-100 („Brahman ca cel existent și ca cel nonexistent"); 119 (parabola lui Bahva care îl explică pe Brahman tăcînd); 40-41 (tema identității Brahman-Atman); 62-70 (incapacitatea științei empirice de a-l surprinde pe Brahman); 111-114 („Natura negativă și incognoscibili-

tatea lui Brahman în sine"); 242-254 („Eliberarea"); 271-279 (yoga); 59, 61, 67, 103, 126 (Gargi sau Maitreyi).

[276] Teoria celei de-a șaptea *chakre* (*sthasrara chakra*) îi era cunoscută lui Blaga încă din anii de liceu, din broșurile care popularizau filosofia mistică a lui Rama Krisna. Vezi Swami Sivananda Sarasvati, *La pratique de la méditation*, traduction par Charles Audrien et Jean Herbert, Paris, Albin Michel, 1950.

[277] „Cînd am văzut mai întîi niște nuferi pe undele unui lac, nu credeam că sînt flori care cresc din apă, ci credeam că niște flori se oglindesc de pe țărm în lac... Atîtea flori cresc din apele tăcute ale sufletului nostru și-și dezvelesc petalele pe luciul conștiinței noastre: ele cresc din noi, dar noi le credem oglindiri din lumea dinafară". *Pietre pentru templul meu*, p. 16.

[278] Aceasta este marea temă a Upanișadelor, rezumată astfel de Paul Deussen: „*Brahman*, forța, care stă în fața noastră întrupată în toate făpturile, care zămislește, poartă, susține și retrage din nou în sine toate lumile, această forță veșnică, nesfîrșită, divină este identică cu *Atman*, cu acela care, după degajarea a tot ce este exterior, îl găsim în noi ca esența noastră lăuntrică și adevărată, ca Sinele nostru propriu-zis, ca suflet. – Această identitate a lui *Brahman* și a lui *Atman*, a lui Dumnezeu și a sufletului, este ideea fundamentală a întregii doctrine upanișadice; cu toată conciziunea, ea se exprimă prin «marile cuvinte»: *tat tvam asi*, «acesta ești tu»". *Op. cit.*, pp. 40-41.

[279] „Iar în astă cetate a lui Brahman [omul], este un lăcaș [inima] – o mică floare de lotus – iar înlăuntrul său e un mic spațiu [...] La fel de mare ca spațiul [exterior] este și spațiul acesta dinlăntrul inimii. Înlăuntrul său sînt strînse laolaltă atît pămîntul cît și cerul, atît focul cît și aerul, atît soarele cît și luna, fulgerele, gerul, stelele și atît ceea ce ai cît și ceea ce nu ai aici; în el e strîns totul laolaltă", se spune în *Chandogya Upanișad*, VIII, 1, 2-3. Vezi comentarii la simbolul inimii ca floare de lotus în Paul Deussen, *op. cit.*, pp. 207-208, 277-278, de unde probabil l-a luat și Blaga.

[280] Ștefan Aug. Doinaș, *Orfeu și tentația realului*, București, Editura Eminescu, 1974, pp. 177-178.

[281] Este interesant paralelismul ce poate fi făcut între poet, pe cale de a primi inspirația divină, și șaman, în perioada de „nebunie", de decompensare, ce precede inițierea. „Faptul că asemenea maladii apar aproape întotdeauna în legătură cu vocația vracilor-vrăjitori nu este deloc surprinzător. Ca și bolnavul, omul religios este proiectat la un nivel vital capabil să-i reveleze datele esențiale ale existenței omenești, adică singurătatea, precaritatea, ostilitatea lumii înconjurătoare. Dar vrăjitorul primitiv, vraciul sau șamanul, nu este doar

un bolnav: el este, înainte de toate, un bolnav care a reușit să se vindece singur. De multe ori, când vocația șamanului sau a unui *medicine-man* se dezvăluie printr-o maladie sau printr-un atac de epilepsie, inițierea candidatului echivalează cu o vindecare". Mircea Eliade, *Șamanismul și tehnicile arhaice ale extazului*, p. 41.

[282] Influența lui Nietzsche asupra lui Blaga a fost comentată, între alții, de Ion Breazu, în *Studii de literatură română și comparată*, vol. II, ediție îngrijită, postfață, bibliografie și indice de nume de Mircea Curticeanu, Cluj, Editura Dacia, 1973, p. 189; Tudor Vianu, în *Masca timpului* (Schițe de critică literară), Arad, Editura librăriei diecezane, 1926, p. 119; Pompiliu Constantinescu în *Figuri literare*, Prefață de Gabriel Dimisianu, București, Editura Minerva, 1989, p. 75; Mircea Vaida, *Lucian Blaga. Afinități și izvoare*, București, Editura Minerva, 1975, cap. „Împotriva lui Nietzsche".

[283] *Pietre pentru templul meu*, p. 23; sau: „Adevăruri mari cresc numai dintr-un pământ din care cresc și rătăciri mari. Cine n-are îndrăzneala să «greșească» nu va descoperi niciodată adevăruri mari", p. 75. Pentru Friedrich Nietzsche, *Știința voioasă (la „gaya scienza"). Genealogia moralei. Amurgul idolilor*, București, Editura Humanitas, 1994, p. 185.

[284] *Pietre pentru templul meu*, p. 14. Despre „marea sănătate", Nietzsche, *Știința voioasă*, Paragraful 382, „Marea sănătate", p. 269-271.

[285] „Norii furtunoși purtați de vînturi prea repezi – ce-i drept – nu aduc «ploi folositoare» pentru rodul pământului, dar *curăță atmosfera cu trăznetele lor...*" (LXXVI).

[286] „Prin crize sufletești trecem nu numai când pierdem din forțele noastre, ci și când forțe nouă se pregătesc să izbucnească în noi...". *Pietre pentru templul meu*, p. 23.

[287] Formulele lui Blaga amintesc desigur de ideile lui Nietzsche, care propovăduia „miezul nopții" care va fi înlocuit de „marea amiază", când va avea loc „transvaluarea tuturor valorilor" și omul va fi înlocuit de supra-om. Vezi *Așa grăit-a Zarathustra, O carte pentru toți și nici unul*. Introducere, cronologie și traducere de Ștefan Aug. Doinaș; *Receptarea lui Nietzsche în cultura germană*, selecție și traducere de texte de Horia Stanca, ediția a doua, București, Editura Humanitas, 1996, cap. „Cîntecul beat".

[288] *Pietre pentru templul meu*, pp. 54-55.

[289] *Ibidem*, pp. 45, respectiv 56.

[290] *Ibidem*, p. 12, respectiv 10. Parabola apare în Noul Testament în Evanghelia după Ioan, 5.4. („Căci un înger se pogora, la vreme, în scăldătoare, și turbura apa și cine intra întîi, după turburarea apei, se făcea sănătos,

ori de ce boală era ținut"), iar la Nietzsche în *Știința voioasă*, paragraful 378, „Și devenim din nou limpezi", p. 265.

[291] „Zilele mi le petrec ca un – iartă-mi comparația – ca un *mistreț* – rîm după «rădăcini» pe sub glia care acoperă realitatea". Scrisoarea este „scrisă cu roșu – ghici de ce? Fiindcă corespunde mai bine cu dispoziția sufletească încordată entuziastă și nervoasă în care mă aflu. Nu cumva să-ți închipuiești că [își ia însă imediat precauții tînărul Blaga] cauza ar fi – vr-o alterație cerebrală!" (XIV).

[292] „Sînt rîuri, care își sapă albia prin munți de var: ele trec prin sînul munților și ies din nou la iveală la depărtări considerabile, ca rîuri mari. Cînd căutăm izvorul lucrurilor, pățim cam ce pățim cu rîurile acestea: tot mergem pe albie în sus și credem că acolo e izvorul rîului, unde-l vedem ieșind din sînul muntelui... Dar izvorul e cu mult, cu mult mai departe...". *Pietre pentru templul meu*, p. 8.

[293] „«*Numai bălțile seacă, dacă nu plouă, – fîntînile însă nu.*» Între oameni – sînt asemeni bălți cari seacă, și fîntîni cu izvoare eterne...". (LXXIII).

[294] *Pietre pentru templul meu*, p. 67. „Toți purtăm în noi grădini și plantații ascunse, toți sîntem vulcani în formare care își vor avea ceasul erupției", scria Nietzsche, *Știința voioasă*, p. 42.

[295] *Ibidem*, pp. 7, 69.

[296] *Ibidem*, p. 67.

[297] Pasajul din Faust pe care Blaga îl traduce în termenii propriei experiențe este următorul: „Atotcuprinzătorul, marele inel,/ Atoatepăstrătorul/ Nu ne cuprinde el pe toți,/ Pe tine și pe mine-n sine?/ Nu se bolțește cerul colo sus, Nu ni se-ntinde un tărîm/ Spre răsărit și spre apus?/ Nu se ridică-n zări, clipind cu prietenie,/ Stelare trupuri din adînc de veșnicie?/ Privirile nu se-ntîlnesc, aprinse, line?/ Nu te pătrunde pînă-n suflet/ Tot ce se țese-n taină-n toată firea/ Și-ntru ascunsă arătare lîngă tine/? Cît e de mare, inima, cu toate să ți-o umpli,/ Și dacă-n simțămînt te-ncearcă fericirea,/ Numește-l cum vei crede,/ Numește-l bucurie! Inimă! Iubire! Dumnezeu!/ Un nume eu/ Nu am pentru aceasta. Simțămînt e totul". Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Tragedie*, în românește de Lucian Blaga, prefață de Tudor Vianu, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1955, p. 182.

[298] „Mireasa mea, oh, – noi sîntem ca «stîlpnicii» de odinioară; ei se urcau pe stîlpi cu gîndul la Dumnezeul lor (un Dumnezeu foarte incult și cu idei foarte înguste) – iar noi cu gîndul la Dumnezeul nostru: viața! Oh, viața –

Gaor! Cîtu-i de adîncă viața noastră: cu mult mai adîncă și mai largă decît cerul". (LIX).

[299] „Întrezăresc în mine o orientare spre «Lebensphilosophie», – sînt chinuit de problemele acestea ca îndrăciții din Biblie de Belzebut". (XIII).

[300] „Metafizica, ce-o doresc, nu are un obiect exterior spre care se îndreaptă, ci numai un impuls intern din care se naște...". *Pietre pentru templul meu*, p. 65.

[301] *Daimonion*, pp. 297-298.

[302] „«Inversiunea copernicană» înfăptuită de Nietzsche, (a)moralitatea supra-omului, vine să confirme radical ideea goetheană a preeminenței vitalității creatoare asupra rînduielilor sociale: «Nu omul trebuie să se orienteze după legea morală, ci legea morală după om. Omul are acest drept al creației suverane»". *Fenomenul originar*, p. 192.

[303] „I-am dat [unei verișoare] să citească pe *Also sprache Zarathustra* și i-am predicat în stil profetic cele necesare ca să înțeleagă pe Nietzsche. Încruntată de multe lucruri minunate ce le-a auzit de la mine, mi-a spus folosindu-se de o expresie nietzscheană, că sînt «jenseit von Gut und Böse»" (LVI).

[304] Despre Nietzsche, care exalta „eroismul adevărului", Blaga scrie: „Nu are numai instinctul existenței, ca naturaliștii, el are elanul existenței. Mitul supraomului e expresia acestui incoruptibil, invincibil elan". *Fenomenul originar*, p. 191.

[305] *Pietre pentru templul meu*, pp. 3-6.

[306] *Ibidem*, p. 12.

[307] Este semnificativ faptul că Blaga nu a împrumutat de la expresioniști atît o panoplie de teme și motive, o figurație simbolică, cît mai degrabă un comportament estetic, un mod de a privi lumea. Ceea ce îl atrage pe Blaga în expresionism nu sînt elemente specifice de conținut, ci sensibilitatea la categoriile adîncurilor, proiecția interiorității asupra exteriorului, participările cosmice, atitudine care rezona cu propria întoarcere spre totul misterios al existenței. Asupra relațiilor dintre Blaga și expresionism, vezi Ovid S. Crohmăniceanu, *Literatura română și expresionismul*, București, Editura Eminescu, 1971, p. 58 sqq; Melania Livadă, *Inițiere în poezia lui Lucian Blaga*, București, Editura Cartea Românească, 1974, cap. „Expresionism"; George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, București, Editura Minerva, 1976, cap. „Poetul și lumea culturii. Cultura europeană"; Mircea Vaida, *Pe urmele lui Lucian Blaga*, cap. „Viena tinereții", și *Lucian Blaga. Afinități și*

izvoare, pp. 99-120; Dan C. Mihăilescu, *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, pp. 183-203.

[308] „Cele două zile petrecute la Atena mi-au lăsat o amintire albă, de marmură. Nu e vorba numai de Acropole, cu templele, coloanele, frizele, cariatidele și zeii săi, ci și de acele vile și muzee albe ce împodobesc orașul modern, care ține se pare așa de mult să fie substanță din substanța Antichității și lumină de așijderea din lumina acesteia".

[309] Pentru această panoramă a viziunii clasiciste asupra Greciei ce i-a precedat lui Nietzsche, Charles Andler, *Nietzsche. Sa vie et sa pensée*, Paris, Gallimard, 1958, vol. I, cap. „L'héritage allemand de Nietzsche" și „Les sources du livre sur la «Naissance de la tragédie»".

[310] Johann Joachim Winckelmann, *Considerațiuni asupra imitării operelor grecești în pictură și sculptură*, în *De la Apollo la Faust*, pp. 36, 41, respectiv 73.

[311] „La început, ei [artiștii] se mulțumeau, desigur, să înfățișeze obiecte izolate aparținînd aceleiași categorii; cu timpul, însă, s-au străduit să reprezinte un caracter comun mai multor indivizi, adică general-universalul. Fiecare însușire a unui individ luat în parte, poate da naștere unui asemenea caracter; dar numai o imagine îl poate înfățișa plastic, după ce l-a izolat de ceea ce îl cuprinde; la rîndul ei, imaginea, deși unică, întruchipează nu un caracter individual, ci unul comun multora". *Ibidem*, p. 72.

[312] *Pietre pentru templul meu*, pp. 29-30.

[313] *Probleme estetice*, p. 118.

[314] *Orizont și stil*, p. 158 sqq.

[315] Apud Charles Andler, *op. cit.*, pp. 26-27, 39.

[316] Friedrich Nietzsche, *Nașterea tragediei*, p. 182.

[317] *Știință și creație*, cap. „Două tipuri de cunoaștere", pp. 193-206.

[318] Pentru sursele și viziunea lui Nietzsche, Charles Andler, *op. cit.*, pp. 394-428. Pentru istoricul concepției clasiciste și a celei nietzscheene în istoria religiei grecești, Henri Jeanmaire, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, Paris, Payot, 1978, p. 167 sqq. „Revoluția copernicană" înfăptuită de Nietzsche este reflectată de Blaga în următorii termeni: „Nietzsche voia să înlăture basmul «seninătății grecești». Grecul nu era seninul născocit de superficialitatea bătrînicioasă a filologiei și a istoriografiei. Dimpotrivă. Prin fereastra întunecată a dionisicului din sufletul său, grecul simțea toată grozăvia și iraționalitatea existenței. Mitologia Olimpului cu chiriași zglobii și-a plăsmuit-o grecul în contrast cu lumea trăită înăuntrul său". *Daimonion*, pp. 245-246.

[319] Blaga face o bună analiză a filiației dintre Schopenhauer și Nietzsche: „Ceea ce la Schopenhauer era factor metafizic, devine la Nietzsche putere spirituală, pornire creatoare de artă. «Voința» e tălmăcită ca beție, ca extaz, ca perspectivă prăpăstioasă, ca muzică; iar «iluzia», cu al său principium individuationis – ca vis, ca liniște, ca măsură, ca artă plastică. Aceste porniri creatoare ale omului, Nietzsche le botează cu cîte un nume mitologic: dionysicul și apollinicul". *Daimonion*, p. 245.

[320] *Religie și spirit*, p. 413. De remarcat că „interesele tenebroase" ale grecilor coincid tematic și se supun aceluiași regim de refulare cu lucrările ce „urmau să se ocupe de unele chestiuni foarte «problematice» și «deochiate», cum ar fi aceea a fenomenelor para-psihologice" (*Testament editorial*, p. 58-59) pe care Blaga nu le-a mai scris din „spirit de rigoare" și de sistem.

[321] Nu întîmplător, discutînd concepția despre demonie în romantism, Blaga observă că „inconștientului i se atribuie facultăți oculte: în primul rînd puterea de a forma plastic organismele, de a dirija viața vegetativă, puterea de a vedea viitorul, a divinațiunii, puterea magnetică-hipnotică și darul de a lucra pe cont propriu în somnambulism și în alte fenomene para-psihologice", adică toate puterile atribuite și religiei subterane a grecilor. *Daimonion*, p. 309.

[322] „Pe cînd Grecul lucrează cu forme mai ideale, liniștite, măsurate și simetrice, iar Germanul cu forme mai puțin stilizate, ce-i drept, dar totuși, forme – bogate, cu exagerări și cu lipsuri – așa cum le produce viața organică și creatoare, – Indul în plăsmuirile sale de orice soi e diform; totul ia dimensiuni monstruoase, fantasticul e exagerat pînă la absurd; arta Indului ar vrea parcă să țină și ea pas cu tendința sa spre – infinit. Epopeele fără de sfîrșit, faptele monstruoase în mărime ale eroilor de poezie dovedesc, că Indul înclină mai curînd să distrugă orice formă decît să creeze forme ideale". *Pietre pentru templul meu*, pp. 40-41.

[323] „Individul e un simplu mijloc al absolutului. El se supune orbește formulelor, acțiunilor și întocmirilor, în cari se concretizează într-un fel oarecare ideea de absolut. Diferențele de la individ la individ nu interesează. Individul – simbol al absolutului – va trebui să-și asigure veșnicia prin autostilizare, conform sfaturilor date de biserică. [...] Unei atari valori îi corespunde în organizația socială *colectivismul bisericesc nelimitat*, – în metafizică îi corespunde *dogma*, iar în artă *stilizarea supraindividuală, simbolică, abstractă a lucrurilor și ființelor*". *Probleme estetice*, pp. 120-121.

[324] „Arta lui van Gogh redă prin mijlocirea lucrurilor un «stoicheion», adică ceva elementar și cosmic. Acest «stoicheion» nu trebuie în toate cazurile să fie staticul cosmic, sau dinamicul cosmic. El poate să fie bunăoară

«spiritualul», dar tot așa «materialitatea» ca atare, sau «vegetativul», sau «animalitatea» etc". *Orizont și stil*, p. 169.

[325] „A gîndi mitic înseamnă a continua linia vizionară a mitului, a gîndi mitologic înseamnă doar a-ți îmbrăca gîndurile alegorie în haine luate de-a gata din mitologie. Gîndirea mitică e aproape divinațiune, darurile de a ghici intuitiv ascunsurile existenței, de-a le tălmăci prin icoane, cari sînt tot atîtea abrevituri comprimate ale unor mari experiențe, sau adînci presimțiri". *Daimonion*, p. 248.

[326] *Ibidem*, p. 342.

[327] *Ibidem*, p. 244. Blaga se regăsea pe sine în pasajele entuziaste în care Nietzsche descrie regenerarea dionysiacă a sufletului, sărăcit și uscat afectiv de inflația activității intelective: „Dar cît de mult și de brusc se schimbă pustietatea mohorîtă a culturii noastre zugrăvite mai sus sub vraja dionysiacă! Un vîrtej mătură tot ce e mort, putred, sfărîmat, degenerat; îl învăluie într-un nor de praf roșu și, ca un vultur, îl duce în văzduh.. Privirile noastre zăpăcite caută în zadar tot ce-a dispărut, căci ceea ce văd s-a ridicat ca din adîncuri în lumina de aur, plină de sevă, verde, luxuriant, și infinit de nostalgic. [...] Da, prieteni, credeți ca și mine în viața dionysiacă și în renașterea tragediei! Vremea omului socratic a trecut. Încununați-vă cu iederă, luați tirsul în mînă și nu vă mirați dacă panterele și tigrii se culcă blînzi la picioarele voastre!". Friedrich Nietzsche, *Nașterea tragediei*, p. 276.

[328] *Pietre pentru templul meu*, p. 68. Melania Livadă a surprins faptul că acesta este primul „mit", în sens de *metodă* de creație, generat de către Blaga. *Op. cit.*, p. 62.

[329] E. Berthelot (dir.), *La Grande Encyclopédie. Inventaire raisonné des science des lettres et des arts*, Paris, H. Lamirault et cie Editeurs, vol. 14, p. 610.

[330] „Menadele erau doicile zeului, cele care îi dădeau viață și forță; se presupune că femeile jucau în cadrul cultului acest rol pentru a stimula creșterea vegetației. În starea de extaz, ele credeau că participă la puterea zeului, că fac să țîșnească din pămînt izvoare de apă, de vin, de lapte și de miere și că trăiesc în comuniune cu animalele pădurii; se înfășurau cu șerpi în jurul taliei; duceau viața liberă a naturii la fel cu spiritele pe care le conjurau, iar în extaz se credeau egalele nimfelor". *La Grande Encyclopédie*, vol. 14, p. 610.

[331] Pentru paralelismele dintre obiceiurile românești și riturile antice, vezi, printre alții, Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, passim; Carlo Ginzburg, *Istorie nocturnă*, pp. 195-203.

[332] E. R. Dodds, *Dialectica spiritului grec*, p. 301 sqq.

[333] Nietzsche descria satirul drept purtător al unei înțelepciuni vehemente și elementare, în opoziție cu omul socratic, sceptic și dezabuzat: „Satirul era imaginea primordială a omului, expresia emoțiilor sale cele mai înalte și cele mai puternice, cum trebuiau să fie acelea ale unui exaltat pe care îl încîntă apropierea zeului. El era tovarășul în care se oglindea suferința zeului, vestitorul de înțelepciune din străfundurile naturii, simbolul atotputerniciei sexuale a naturii, pe care elinul era obișnuit s-o privească cu stupoare și venerație. Satirul era o ființă sublimă, dumnezeiască; așa trebuia să apară mai ales privirii obosite și îndurerate a omului dionysiac". *Nașterea tragediei*, p. 210.

[334] Ca și recluziunea, dieta alimentară sau abstinența sexuală, proba tăcerii era esențială în mai multe forme de inițiere antice. În cadrul Micilor Eleusinii, destinate purificării înaintea inițierii și revelației din Marile Eleusinii, neofiții trebuiau să efectueze, printre alți *catharmoi* (purificări), și ritualul izolării, muteniei și incubației (cf. Victor Magnien, *Les Mystères d'Eleusis. Leurs origines. Le rituel de leurs initiations*, Paris, 1938). Isocrate vorbește de „tăcerea pitagoreică" practicată în conventiculele de devoți orfici, iar Iamblihos face aluzie la 5 ani de tăcere impuși ucenicilor lui Pitagora, scopul lor fiind provocarea revelației, a *anamnezei*.

[335] Platon, *Phaidros*, 265a, în *Opere*, vol. IV, p. 470.

[336] „Pentru antropologia dionysiacă, mușchiul cardic din corpul celui posedat este o menadă interioară, care saltă întruna. Organ format prin condensarea sîngelui care pulsează în ea, inima este principiul vieții. [...] Inima palpitîndă este atît de intim asociată lui Dionysos și puterii sale, încît teologia orfică i-a atribuit ei renașterea zeului ucis și devorat de către titani. Furată sau sustrasă de la masa ucigașilor, Dionysos se regăsește în întregime în inima copilului sfîșiat". Marcel Detienne, *Dionysos à ciel ouvert*, Paris, Hachette, 1986, pp. 92-93.

[337] După Henri Jeanmaire, unul dintre cei mai autorizați cercetători ai lui Dionysos, zeul viței-de-vie a fost adoptat de către eleni în locul daimonilor pe cale de dispariție din vechea religie agrară preindoeuropeană. *Op. cit.*, pp. 20, 26-27.

[338] Nicolae Balotă, *Euphorion*, p. 307.

[339] Opoziția tematică între laur, ca purtător al frigului, și vița-de-vie, ca receptacul al focului, făcută de Platon, Plutarh și alții, este sistematizată de Maria Daraki, în *Dionysos*, Paris, Arthaud, 1985, pp. 27 sqq. Formula „răcoarea laurului stinge focul beției", a lui Plutarh, amintește de Aristotel, care vedea

în creier un organ menit să răcească sîngele prea încins al trupului, imagine utilizată și de Blaga în *Pietre pentru templul meu*.

[340] „La arienii din India, Soma este o personificare a lichidului extras din *Asclepias* sau *Sarcostema viminalis*, utilizat drept libație pentru zei; arienii din Asia Mică au atribuit vinului virtuțile Somei. [...] Nașterea miraculoasă a zeului din Nysa, smuls de tatăl său de la sînul mamei fulgerate, este și ea o idee luată din sursa indiană. Soma, adică libația personificată, se naște dintr-un *manthanam*, adică din actul de producere a focului divin. Această dublă naștere i-a adus divinității vedice supranumele de *Dwidjanman* (cel născut de două ori sau sub două înfățișări), ce corespunde cu exactitate celui de *Dithyrambos*, *Dimeter*, pe care dubla sa naștere i l-a adus lui Dionysos". A. Maury, *Histoire des religions de la Grèce*, vol. I, apud *La Grande Encyclopédie*, vol. 14, p. 609. La noi, ipoteza originii indoeuropene comune a lui Dionysos și a lui Soma vedic a fost preluată de Gr. G. Tocilescu, *Dacia înainte de romani. Cercetări asupra popoareloru carii au locuitu tierile romane de a stang'a Dunarii, mai inainte de conquista acestoru tieri de cotra imperatoriulu Traianu*, Bucuresci, Tipografia Academiei Române, 1880, p. 672.

[341] Este ideea conducătoare a lui P. N. Rolle, unul dintre primii cercetători eruditi ai cultului dionysiac, care vede în Bacchus „simbolul forței reproductive a naturii". Vezi *Recherches sur le culte de Bacchus, symbole de la force reproductrice de la nature, considéré sous ses rapports généraux dans les Mystères d'Eleusis, et sous ses rapports particuliers dans les Dionysiaques et les Triétériques*, vol. 1-3, Paris, J. S. Merlin libraire, 1824, lucrare premiată de Académie des inscriptions et belles-lettres în 1819. Interpretarea misterelor dionysiace și a ideii de nemurire prin prisma riturilor agrare legate de ciclul naturii va fi în vogă pînă în anii treizeci. Dintre promotorii ei, Jules Girard, *Le sentiment religieux en Grèce d'Homère à Eschyle, étudié dans son développement moral et dans son caractère dramatique*, Paris, Librairie Hachette, 1879, p. 191 sqq.; și J. G. Frazer, *Creanga de aur*, vol. IV, p. 5 sqq.

[342] „Povestea lui Bacchus ucis de titani și datorîndu-și viața lui Jupiter și lui Ceres nu ar semnifica nimic altceva decît procesul prin care viță, ajunsă la maturitate mulțumită pămîntului, care este Ceres, și ploii, care este Jupiter, produce strugurii. Bacchus sfîrtecat în bucăți de către titani simbolizează culesul viei de către copiii pămîntului, care sînt cultivatorii. [...] Împrăștierea membrelor lui Bacchus, reîntoarcerea lui la viață și la starea dinainte prin îngrijirile lui Ceres reprezintă viță despuiată de fructele sale și plivită, pe care pămîntul o readuce la starea de inițială de fertilitate. După Phurnutus [*De*

natura deorum, cap. 30], titanii nu sînt altceva decît agricultorii care amestecă ciorchinii de struguri, îi strivesc cu picioarele și îl dezmembrează în felul acesta pe Bacchus". P. N. Rolle, *op. cit.*, pp. 63-64.

[343] „Legătura dintre hrana vegetală și lumea infernală, scrie Maria Daraki, se găsește în raportul, foarte persistent, deși insuficient remarcat, între vița-de-vie și moarte. Într-unul din miturile care îi prezintă originea, vița crește pentru prima oară pe un mormînt proaspăt; după o altă versiune, invenția vinului se datorează inițiativei țapului, care este dușmanul și «ucigașul» ei. Ikarios, inventatorul vinului, și-ar fi plătit invenția cu viața. După un autor tardiv [Nonnos], vinul ar fi țîșnit din corpul lui Ampelos, frumosul tînăr a cărui moarte l-ar fi scufundat pe Dionysos în doliu. Prepararea vinului este ea însăși asimilată unei condamnări la moarte. O scholie a lui Clement ne spune că strivitul strugurilor avea loc pe un cîntec ce «povestea dezmembrarea lui Dionysos»". *Op. cit.*, p. 54.

[344] „Mai mult decît în vegetație, divinitatea locuiește în băuturile care îmbată. Beția și-a păstrat numele de la cea mai veche băutură fermentată, făcută din miere; din aceasta era compus însuși nectarul zeilor, iar Pămîntul Mumă nu voia alt fel de libații. Popoarele care nu cunoșteau vinul se îmbătau cu băuturi făcute din semințe; de curînd numele străine ale lui Dionysos: Bromios, Braites, Sabazios, au fost explicate ca aluzie la aceste licori barbare. Dionysos rămîne însă zeul vinului". Auguste Diès, *Le cycle mystique. La divinité origine et fin des existences individuelles*, Paris, Felix Alcan, 1909, pp. 37-38.

[345] Auguste Diès apreciază că unirea cu divinitatea se poate produce fie prin ingerarea acesteia, fie prin căsătoria cu ea. Beția orgiastică reprezintă unul din modurile de absorbție a zeului, alături de inhalația de gaze mefitice de către pitia, de mestecatul de iederă și de frunze de dafin, și de sfîrtecarea (*sparagmos*) și devorarea crudă (*omofagia*) a șarpelui și a taurului, fito- și zoofanii ale lui Dionysos, de către menade. *Op. cit.*, pp. 37-40.

[346] În recentul său demers, Maria Daraki reia și rafinează tezele lui Nietzsche, dîndu-le, în locul motivației de psihologie filosofică, o întemeiere psiho-socială. Într-o Grecie pornită pe calea rațiunii și a științei, a valorilor contractuale și a politicii individului și a cetății, patronată de Zeus și de „statul său major" olimpian, cultul dionysiac apare ca o revanșă a vechii societăți neolitice, bazată pe valorile instinctului și intuiției magice, pe fertilitate și nutriție, patronată de divinitățile neclare ale subpămîntului. Delirul dionysiac este un protest la mentalitatea în rapidă expansiune a Logosului, resimțită inconștient ca un hybris, ca o inflație periculoasă. *Op. cit.*, pp. 164, 236 etc.

[347] Descrierea „canonică" a orgiei dionysiace, la colegul și prietenul lui Nietzsche, Erwin Rohde: „Ceremoniile se desfășurau pe înălțimile munților, în întunericul nopții, la lumina tremurîndă a faclelor aprinse. Răsuna o muzică zgomotoasă, sunetul asurzitor al talangelor de aramă, bubuitul surd al marilor cimbale, și, amestecate cu ele «acordurile înnebunitoare» ale flautelor prelungi, pentru întîia oară trezite la viață de auleții frigieni. Stîrnită de această muzică sălbatică, mulțimea participanților la serbări dansează urlînd frenetic. Ce se auzea nu era cîntec; vîrtejul dansului tăia respirația pentru așa ceva. Căci nu era vorba de pasul de dans măsurat în care se mișcau, cîntînd peanul, grecii lui Homer. Mulțimea exaltată se învîrtea într-o horă sălbatică, amețitoare, dezlănțuită, pe coastele muntelui. Femeile mai ales dansau în aceste hore amețitoare pînă la epuizarea totală". *Psyché*, traducere și cuvînt înainte de Mircea Popescu, București, Editura Meridiane, 1985, pp. 220-221.

[348] Este cunoscută generalizarea schopenhauerizantă pe care o dă Nietzsche muzicii, ca expresie a voinței de viață dionysiace, cu acces la realitatea metafizică, în opoziție cu artele plastice, expresie a atitudinii apolinice, ce produc realitatea aparentă a reprezentărilor. Vezi *Nașterea tragediei*, p. 251 sqq.

[349] Erwin Rohde pune în legătură orgia bacantelor cu crizele de coribantism din cultul lui Cybele și cu epidemiile de dans religios din Europa bîntuită de ciumă a secolului al XIV-lea. *Op. cit.*, pp. 238-239, 241-242. Dintr-o asemănătoare poziție de psihopatolog social, E. R. Dodds aduce ca exemple suplimentare mistica dervișilor „rotitori" și numeroase practici similare din Columbia Britanică, Abisinia, Africa de Sud, Sumatra, Siam și Siberia. Vezi cap. „Menadismul", în *op. cit.*, pp. 300-315.

[350] „Eu am credința cu care să mut munții: tare, de fier, – și ca să nu rămîi cu credința în vînt – strig – Munții, – vreau Munți să-i mut din cale, – dar nu-s. Vreau un *astfel* de munte, care să-mi pună în mișcare toată credința pe care o am...". (CXIV).

[351] Inițial, *ekstasis* desemna „orice schimbare abruptă a dispoziției sau stării sufletești", devenind sinonim cu decorporalizarea și cu zborul astral al sufletului abia în mistica mai tîrzie. Vezi E. R. Dodds, *op. cit.*, p. 117.

[352] Aripile și săgeata sînt simboluri anagogice în riturile vrăjitorilor și războinicilor. Despre Abaris, profet hyperborean, se credea că zboară pe o săgeată de aur. Acelai lucru se spunea despre Musaios, discipolul lui Orfeu. Zborul pe săgeată este expresia simbolică a „proiecției astrale" și a bilocației, facultăți cu care erau înzestrați și alți magi legendari, precum Aristeas din Proconessos sau Hermotimos din Clazomene, al căror „dublu", „imagine"

(*eidolon*) părăsea trupul în timpul transei (ce dura uneori ani de zile) și apărea în mai multe locuri simultan. Săgețile pe care tracii, după spusele lui Herodot, le aținteau spre cer, par să aibă aceeași funcție psihoforă.

[353] Există o constelație numită de antici „craterul lui Dionysos" sau „craterul lui Liber Pater", unde, după spusele lui Macrobius, sufletele se îmbată de beția materiei, înainte de a coborî să se întrupeze. Lobeck, în *Aglaophamus*, apropie această constelație de craterul din *Timaios*, de unde s-a inspirat și literatura hermetică. C. G. Jung îl pune în relație cu potirul christic, cu cupa cu otravă a lui Socrate, cu cupa în care Anacreon găsea înțelepciunea și cu cupa din care Ezra bea harul. *Psihologie și alchimie*, vol. 2, *Reprezentări ale mîntuirii în alchimie. O contribuție la istoria ideilor alchimiei*, traducere de Maria Magdalena Anghelescu, București, Editura Teora, 1995, pp. 211-215.

[354] „Focul interior" descrie un fenomen de psihologie religioasă: trezirea unor noi centri nervoși, a căror energie transfigurează individul. Astfel, Juan Matus îl învață pe Carlos să aprindă *the fire from within*, ascetul hindus face experiența luminii interioare (*antyah jyotih*), iar isihastul pe cea a „luminii în inimă".

[355] Nicolae Balotă, „Lucian Blaga, poet orfic", în *op. cit.*, pp. 302-304 și passim. Dubla valoare simbolică reflectă ambivalența originară a tăcerii lui Lucian, care resimte dorința de a vorbi atît ca pe o afirmare de sine, ca elan al eului, cît și ca ucidere a surorii proiectate în el, ca vinovăție.

[356] *Pietre pentru templul meu*, p. 26. Al doilea aforism este transmis și Corneliei, în scrisoarea LXXXVII.

[357] P. N. Rolle, *op. cit.*, vol. I, pp. 74-75. „În ceremoniile sacre, susține Macrobius, poate fi observată practica misterică după care soarele, atunci cînd se află în emisfera superioară, adică ziua, este numit Apolo, iar atunci cînd se află în emisfera inferioară, adică noaptea, este desemnat drept Dionysos". Apud Henri Jeanmaire, *op. cit.*, p. 196.

[358] Karl Jaspers, *Strindberg und Van Gogh*, Dritte Auflage, München, R. Piper & Co. Verlag, 1951.

[359] *Fețele unui veac*, p. 193.

[360] *Fenomenul originar*, cap. „Strindberg", pp. 231-238.

[361] Și încă: „absolutul îl trăim fie în liniște, fie în mișcare; prin urmare liniștea și mișcarea sînt cele două atribute ale absolutului". *Probleme estetice*, pp. 127, respectiv 128.

[362] Nicolae Balotă, *Euphorion*, p. 304 sqq.

[363] Mariana Șora, *Cunoaștere poetică și mit în opera lui Lucian Blaga*, București, Editura Minerva, 1970, p. 32.

[364] Ion Pop, *Lucian Blaga – universul liric*, p. 36.

[365] Cele două forme de extaz, motoriu și cataleptic, sînt considerate înrudite de către Erwin Rohde (*op. cit.*, pp. 217-228), care le subordonează cultului dionysiac, în timp ce Mircea Eliade (*op. cit.*, pp. 307-308) distinge între *mania* bacantelor sau a coribanților, și facultățile paranormale ale magilor (șamanilor) legendari, precum Abaris, Aristeas, Hermotimos, Epimenide, Orfeu, Musaios, Pitagora. Orgia se oficiază în grup și presupune inducția colectivă a stării de posesiune, trupul oficianților devenind receptaculul spiritului divin (*entheos*, *plena deo*), în timp ce transa șamanică este individuală și presupune decorporalizarea spiritului și călătoria lui la strămoși, la zeii tribului.

[366] Nicolae Balotă a surprins cu multă finețe dialectica psihologică a dionysismului și a panismului la Blaga: „În această descătușare a sufletului prin joc se strecoară avertismentul unui fior de moarte. Expansiunea înseamnă și disoluție. Cel care ceruse munților un trup pentru sufletul său, care ceruse pămîntului aripi pentru a juca în valuri de lumină, e cuprins în plină exuberanță, de un sentiment de panică. Pan, marele Pan, zeu al naturii, apare în poezia lui Blaga muribund. Într-o natură bucurîndu-se de sărbătoarea primăverii, zeul ei orb și bătrîn agonizează. Moartea lui Pan, retragerea sa în somnul veșnic, în tăcere și întuneric (temă poetică pe care o linie a poeților germani din sfera expresionismului și din afara ei: Rilke, Stefan George, Richard Dehmel, Stefan Heym au folosit-o adeseori) reprezintă o stingere blîndă a exaltării dionisiace, o trecere în «cealaltă stare» mai specific blagiană, aceea a existenței larvare. Căci poetul e mult mai înclinat spre astenie, spre o stare de tînjire, decît spre excesele vitalității care sînt rare la el". *Op. cit.*, p. 308.

[367] „În această ipoteză, trebuie să admitem că Apolo este un cuvînt compus dintr-un *A* privativ, ce exprimă o negație, și din *poloi*, mai mulți: Apolo = nu mai mulți". P. N. Rolle, *Recherches sur le culte de Bacchus, symbole de la force reproductive de la nature*, p. 65.

[368] Este din nou vizibilă răsturnarea de perspectivă asupra zeilor Apolo și Dionysos produsă de Nietzsche. Dacă Friedrich Creuzer (*Dionysos*, 1809) și P. N. Rolle (*Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, 1824), pe urmele misticii neopitagoreice, mai vedeau încă în zeul orgiastic principiul individuației, Nietzsche îl definește pe Apolo ca pe un „principium individuationis", iar pe Dionysos ca pe „Unicul-originar". *Nașterea tragediei*, p. 184 sqq.

[369] „După Macrobius, Pan era însoțit de doi sori, unul îl reprezenta pe Apolo, leul sau soarele divin, iar celălalt pe Bacchus, taurul sau soarele nocturn. Aceștia nu formau în realitate decît un singur zeu; din cauza aceasta

ei împărțeau la Delfi același sanctuar. La început, Apolo și Bacchus țineau împreună locul Ființei generatoare care a dat naștere universului din noapte și din haos. Mai apoi, Bacchus s-a opus fratelui său și din cauza aceasta rolul său s-a modificat. După ce Orfeu a propovăduit că Noaptea a precedat Totul, este ușor de imaginat cum Bacchus, soarele nopții, a ajuns să fie conceput ca origine a luminii. Astfel încît Bacchus a fost în cele din urmă identificat zeului generator ale cărui sărbători se țineau în timpul nopții, arătînd felul în care ordinea iese din haos, la fel cum lumina iese din noapte. El l-a înlocuit astfel pe Pan în calitatea de Protogonos". Hugues d'Hancarville, *Recherches sur l'origine, l'esprit et les progrès des Arts de la Grèce*, Londres, 1785, vol. I, pp. 267–334, citat de Brian Juden, *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français (1800–1855)*, Paris, Editions Klincksieck, 1971, pp. 42–43.

[370] „Secretul noii sale ascensiuni stătea într-o interpretare falsă a numelui său. Pentru greci, *pan* nu putea însemna altceva decît «Totul». Este ușor de înțeles cum spiritele erudite care se străduiau să găsească sensuri profunde în creațiile naive ale mitologiei primitive au făcut din Pan zeul vieții universale, universul însuși sau marele Tot. Aceasta este semnificația pe care i-o atribuiau stoicii și orficii". Paul Decharme, *Mythologie de la Grèce antique*, Troisième édition, Paris, Garnier-Frères, Libraires-Éditeurs, 1884, pp. 490-491.

[371] *Daimonion*, p. 289.

[372] Emil Cioran, *Stilul interior al lui lui Lucian Blaga*, în *Revelațiile durerii*, pp. 132, 133.

[373] N. Tertulian intuiește exact schimbarea de regim de la poezia dionysiacă la poezia panică: „Dar este limpede, în acest context, că oricîtă afinitate și-ar fi descoperit Blaga în prima fază a scrisului său cu anumite motive ale operei nietzscheene (în primul rînd cu elanul «dionisiculuii»), direcția sensibilității și spiritului său în momentul cînd compunea *Pașii profetului* și *Zamolxe* nu era cîtuși de puțin cea a unui autentic nietzschean. «Naturismul» din *Pan* sau *Zamolxe* poartă cu totul alt sigiliu decît cel al asprimii, cruzimii și glacialității *barbarului* exaltat de Nietzsche. [...] Locul geometric al aspirațiilor lui Blaga îl constituie de astă dată tentativa de a-și asimila existența cu cea a unei naturi solare, extatice și beatificante, de a-și dizolva pînă la anulare fluxul mișcărilor vitale în învăluitoarea somnolență a ritmurilor ei". *Eseuri*, pp. 171, 173.

[374] La origini, Pan a fost o personificare a brizelor; ulterior, el a devenit zeul-păstor, numele său fiind asociat rădăcinii grecești *paomai*, a paște (lat.

pasco). „Vîntul purificator care alungă norii a fost inițial asimilat unui păstor care își poartă turma. Influența fecundantă pe care vînturile și în special zefirul o exercită, în superstițiile grecești, asupra animalelor, explică și mai bine felul în care Pan a devenit un zeu al păstorilor. El a cucerit această trăsătură cu precădere la populațiile Arcadiei, unde natura solului nu permitea alte îndeletniciri decît creșterea vitelor. [...] În Arcadia, Pan era egalul celor mai mari zei; un foc permanent ardea în principalul său sanctuar; i se atribuia puterea de a îndeplini dorințele oamenilor sau de a-i pedepsi pe cei răi". Paul Decharme, *op. cit.*, pp. 485-488.

[375] *Gîndirea*, anul I, nr. 5, iulie 1921, p. 85, apud *Opere*, vol. I, *Poezii antume*, p. 267.

[376] *Probleme estetice*, p. 127.

[377] Mitologia greacă cunoștea puterea ataraxică exercitată de amiază asupra lui Pan, zeul brizelor: „Ora amiezii, cînd briza adoarme, cînd natura întreagă se odihnește, este cea a somnului lui Pan: somn pe care păstorii îl respectă și pe care nu ar îndrăzni să-l tulbure". Paul Decharme, *op. cit.*, p. 487.

[378] *Către Pan*, în Orfeu, *Imnuri*, În românește de Ion Acsan, București, Editura Univers, 1972, p. 33.

[379] Pavel Bellu, *Blaga –∞în marea trecere*, București, Editura Eminescu, 1970, p. 254.

[380] Mircea Muthu, *Permanențe literare românești din perspectivă comparată*, București, Editura Minerva, 1986, p. 20.

[381] „*Zamolxe*, scrie George Călinescu, e un «mister păgîn» și înfățișează un prim pas de a încadra dionysiacul nietzschean în tradiția românească, pe calea mitului. Apare în poezie autohtonismul traco-getic cu care mulți vor să înlocuiască acum convenția latinității". *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, ediție și prefață de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1982, p. 877. De o „etnicizare" a viziunii în *Pașii profetului* vorbește și Marin Mincu, în *Critice II*, București, Editura Cartea Românească, 1971, p. 19.

[382] Apud Brian Juden, *op. cit.*, pp. 100-101.

[383] Erwin Rohde, *Psyché*, cap. „Originile credinței în nemurire. Cultul trac al lui Dionysos".

[384] Jules Girard, *Le sentiment religieux en Grèce d'Homère à Eschyle, étudié dans son développement moral et dans son caractère dramatique*, Paris, Librairie Hachette, 1879, p. 195 sqq.

[385] Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, traducere de Cezar Baltag, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1986, vol. II, Cap. „Zalmoxis și «imortalizarea».

[386] „În timp ce ideea latinității a funcționat ca o idee *integratoare* (de încorporare în familia marilor puteri) în condiții de inferioritate politică ce reclamau ajutorul acestora, dacismul, indicînd o epocă de maturizare, de confruntare cu adevărul, de emancipare de sub tutela romanității exclusive și de constituire progresivă a conceptului de «specific național», acționează ca o idee *delimitatoare*, de marcare a originalității, de precizare a personalității unice prin cunoașterea datelor de «substrat» – ceea ce marchează *funcția general culturală – am putea-o numi «gnoseologică» a dacismului*". Vezi Ovidia Babu-Buznea, *Dacii în conștiința romanticilor noștri. Schiță la o istorie a dacismului*, București, Editura Minerva, 1979, pp. 38-39.

[387] Mircea Eliade, *Yoga. Essai sur les origines de la mystique indienne*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, & București, Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II", 1936; și Idem, *Cosmologie și alchimie babiloniană*, în *Drumul spre centru*, antologie alcătuită de Gabriel Liiceanu și Andrei Pleșu, București, Editura Univers, 1991, p. 487.

[388] *Getica*, în *Izvoade*, Eseuri, conferințe, articole, ediție îngrijită de Dorli Blaga și Petre Nicolau, București, Editura Minerva, 1972, p. 76.

[389] Friedrich Nietzsche, *Nașterea tragediei*, p. 271.

[390] *Revolta fondului nostru nelatin*, în *Ceasornicul de nisip*, ediție îngrijită, prefață și bibliografie de Mircea Popa, Cluj, Editura Dacia, 1973, p. 48.

[391] G. E. Lessing, *Laocoon* (fragmente), traducere de Lucian Blaga, în vol. *De la Apollo la Faust*, p. 88.

[392] Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 276.

[393] Întrebîndu-se dacă „în el anarhia din straturile adînci de existență și-a găsit o expresie corespunzătoare sau [...] această tulburare a reușit să se limpezească", Emil Cioran continuă: „Blaga nu este propriu-zis tradiționalist, fiindcă nu are sentimentul istoric al devenirii unui neam, ci mai repede viziunea lui telurică, adică a datelor și componentelor originare, a surselor inițiale ale unui neam. Și precum filosofia vieții pleacă dintr-o mistică a surselor vitale, tot astfel anti-istorismul lui Blaga derivă dintr-o mistică a elementelor telurice și sub-istorice". *Stilul interior al lui Lucian Blaga*, în *Revelațiile durerii*, pp. 132, 135.

[394] Vasile Băncilă, *Lucian Blaga, energie românească*, Cluj, Tipografia „Cartea Românească", 1938.

[395] *Revolta fondului nostru nelatin*, pp. 48-49.

[396] Nicolae Tertulian, *Eseuri*, pp. 181-182.

[397] Mircea Vaida, *Pe urmele lui Lucian Blaga*, pp. 109-115.

[398] „Din partea noastră, ne bucură cînd auzim cîte un chiot ridicat din acel subconștient barbar, care nu place deloc unora. Așa cum o înțelegem noi – într-adevăr nu ne-ar strica puțină barbarie. Dacă privim în jur sau în trecut, întîlnim o apariție simbolică: Hasdeu – misticul: un mare îndemn pentru viitor". *Revolta fondului nostru nelatin*, p. 49.

[399] Vezi, spre exemplu, Hadrian Daicoviciu, *Dacii*, București, Editura Științifică, 1965, p. 168 sqq., care infirmă teoria monoteistă a lui Pârvan și o confirmă pe cea politeistă.

[400] Numele Zamolxe ar deriva dintr-o rădăcină indoeuropeană *zemelo, g'hem.ol* „pămînt" cf. zend. *zem*, skr. *gam*, gr. *ge*, dar și *chton*, lat. *humus*, sl. *zemlia*, ceea ce îl apropie de Semele, zeiță traco-elenă a pămîntului, și de Zemeluks, zeu chtonian lituanian. Vezi Gr. G. Tocilescu, *op. cit.*, pp. 683-684; I. I. Russu, *Religia geto-dacilor. Zei, credințe, practici religioase*, Cluj, Tipografia „Cartea Românească", 1947, p. 35; H. Daicoviciu, *op. cit.*, p 171; precum și îndoielile exprimate de Mihai Nasta, „Les rites d'immortalité dans la religion de Zalmoxis", în *Actes du IIe Congrès International de Thracologie*, vol. III, édités par les soins de Radu Vulpe, Gheorghe Mihăilă, Romulus Vulcănescu et Dan Slușanski, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1980, p. 338.

[401] Pentru istoricul temei pînă la data la care Blaga scrie articolul *Getica*, vezi I. I. Russu, *op. cit.*, pp. 65-74.

[402] *Getica*, p. 80. Alexandru Paleologu observă la Blaga, în comparație cu Pârvan, o preferință „pentru teluric și demonic. Tendința lui constantă e de a trage cît se poate mai mult ce e cultual către păgînesc și orgiastic și ce e zeitate către «htonic». *Spiritul și litera. Încercări de pseudocritică*, București, Editura Eminescu, 1970, p. 86.

[403] Blaga nu este original în această privință, el nu face decît să reia teza lui Tocilescu, care, analizînd comentariile pe marginea celebrului text în care Herodot arată că unii geți cred că Zamolxe este același cu Gebeleizis, considera că Zamolxe și Gebeleizis sînt două fețe ale aceluiași zeu, una nocturnă și cealaltă solară. Vezi *Dacia înainte de romani*, pp. 683-684.

[404] Vezi Abel Rey, *La science dans l'antiquité*, vol. II, *La jeunesse de la science grecque*, Paris, 1933, p. 188 sqq.; Charles Mugler, *Deux thèmes de la cosmologie grecque: Devenir cyclique et pluralité des mondes*, Paris, 1933, p. 20 sqq.

[405] Vezi Felix Buffière, *Miturile lui Homer și gîndirea greacă*, traducere și prefață de Gh. Ceaușescu, București, Editura Univers, 1987, pp. 394-397.

[406] Vasile Pârvan, *Getica. O protoistorie a Daciei*, București, Cultura Națională, 1926, p. 151.

[407] Viziunea lui Pârvan nu are de altfel doar rațiuni subiective, cum susține Blaga, ci se încadrează într-un anumit mod de interpretare a religiei grecești, deschis de J.-J. Bachofen, care, în lucrările sale despre matriarhat (*Das Mutterrecht*) și despre simbolismul funerar (*Die Grabessymbolik*), atribuia grecilor din toate timpurile poziția religioasă a platonismului tîrziu.

[408] Pentru tema gloriei eroice în contrast cu condiția umbrelor, vezi Jules Girard, *op. cit.*, cap. „Condition des héros homériques" și „Ce qu'était la vie future dans Homère". Pentru „răpirea miraculoasă" a eroilor, vezi Erwin Rohde, *op. cit.*, cap. „Strămutări. Insulele fericiților". O discuție asupra imortalității eroice la traci, la Jean Coman, „L'immortalité chez les Thraco-Géto-Daces", în *Actes du IIe Congrès International de Thracologie*, vol. III.

[409] A. D. Xenopol, în *Istoria românilor*, ediția a IV-a, vol. I, text stabilit, note, comentarii, postfață și indice de V. Mihăilescu-Bîrliba, prefață și studiu introductiv de Al. Zub, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1985 (1925 pentru ediția originală), p. 83, emisese teoria unui dualism getic de tip iranian, unde Zamolxe reprezintă principiul binelui, iar Ares principiul răului. Nesprijinită de documente, teoria a fost abandonată, singur Blaga găsind-o plauzibilă, din motive de afinitate inconștientă.

[410] Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-han*, Cap. „Dacii și lupii".

[411] Textul scrisorii cuprinzînd mica scenetă este publicat de Lelia Rugescu, în *Cu Lucian Blaga*, pp. 26-28.

[412] George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, p. 313.

[413] Dan C. Mihăilescu, *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1984, p. 71 și passim.

[414] Octav Șuluțiu, *Schiță de studiu asupra lui Lucian Blaga*, Revista Fundațiilor Regale, an IX, nr. 11/1942, p. 429.

[415] Johann Christian Friedrich Hölderlin, *Hyperion*, traducere de Ștefan Aug. Doinaș; *Moartea lui Empedocle*, traducere de Ștefan Aug. Doinaș și Virgil Nemoianu, prefață de Wolf Aichelburg, tabel cronologic și indice de Ștefan Aug. Doinaș, București, Editura Minerva, 1977, pp. 270, 272.

[416] *Daimonion*, p. 249.

[417] Friedrich Nietzsche, *Așa grăit-a Zarathustra. O carte pentru toți și nici unul.* Introducere, cronologie și traducere de Ștefan Aug. Doinaș, ediția a doua, București, Editura Humanitas, 1996.

[418] Dan C. Mihăilescu analizează daimonia blagiană ca energie ambivalentă (în sensul în care definește Jung Libidoul), ca „avînt creator" și „patos distructiv" totodată, cu mențiunea că „Negativul nu numai că nu distruge, la Blaga, energiile Pozitivului, dar le favorizează izbucnirile și, mai ales, împlinirea". *Op. cit.*, p. 78.

[419] „Veacul nostru, susține Blaga, are profeți cari vorbesc despre viață cu entuziasmul unor bolnavi. Puterea, ce pulsează în opera lor, nu seamănă cu vigoarea omului sănătos, ci cu forța nebunului delirant" (*Pietre pentru templul meu*, p. 14). E evidentă distanța pe care scriitorul român o ia față de Nietzsche, aforismul citat fiind parcă o replică la pasaje din *Nașterea tragediei* precum: „Există oameni care, din lipsă de experiență sau din stupiditate, disprețuiesc asemenea fenomene, considerîndu-le «boli ale popoarelor»; ei își bat joc de ele sau le deplîng, mîndri de propria lor sănătate: sărmanii! Ei nu bănuiesc cît de lividă și de spectrală apare această «sănătate» a lor, atunci cînd trece urlînd pe lîngă ei viața înfocată a exaltaților dionysiaci" (p. 183).

[420] *Pietre pentru templul meu*, p. 10.

[421] Demonstrația lui Walter Otto se bazează pe descoperirea numelui lui Dionysos în tăblițele scrise în liniar B aparținînd culturii miceniene din secolele XV-XII î.e.n. Din această perspectivă, Dionysos este un zeu al fertilității auxiliar Marii Zeițe din religiile mediteraniene prehelenice. Cultele similare (Attis în Asia Mică, Sabazios în Tracia, Zagreus în Creta) sînt prin urmare și ele supraviețuiri ale religiei orgiastice de substrat; ele au fost mai degrabă catalizatoare ale reemergenței cultului dionysiac în Grecia, și nu surse de import al acestuia. Vezi Walter F. Otto, *Dionysos. Le mythe et le culte*, traduit par Patrick Levy, Paris, 1969 (1933 pentru ediția originală). Pentru o panoramă a evoluției interpretărilor asupra lui Dionysos, H. Jeanmaire, *Dionysos. Histoire du culte de Bachhus*, p. 167 sqq.

[422] „Dacă înțeleg bine ritualul dionysiac, funcția lui socială era esențialmente catartică, în sensul psihologic; el îl elibera pe individ de acele impulsuri iraționale contagioase care, atunci cînd erau îngrădite, dădeau naștere, așa cum s-a întîmplat și în alte culturi, la izbucniri de dans maniacal și la manifestări similare de isterie colectivă; îl elibera pe om oferindu-i o supapă rituală". E. R. Dodds, *Dialectica spiritului grec*, p. 97.

[423] Pentru atmosfera spirituală a deceniului al treilea și programele iraționaliste de la *Gîndirea*, *Cuvîntul* și *Curentul*, vezi Z. Ornea, *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*, pp. 268-300.

[424] Pentru percepția lui Dionysos „xenos" drept *celălalt*, *străinul din interior*, dublul inconștient, vezi Marcel Detienne, *Dionysos à ciel ouvert*, Paris, Hachette, 1986, pp. 19-33.

[425] Dependenți încă de viziunea clasicistă, cercetătorii din care se putea inspira Blaga, Lobeck, în *Aglaophamus* (1829), A. Rapp, în *Die Mänaden im griechisch Cultus* (1872), E. Rohde, în *Psyché* (1893), P. Perdrizet, în *Cultes et mythes du Pangée* (1910), simțeau nevoia să atribuie stihialul cult dionysiac unor surse exterioare culturii grecești, pe care zeul o invadează și o subminează. Aceasta este cauza pentru care istoria religiilor a căutat multă vreme originea lui Dionysos în Tracia, Frigia, Asia mică etc.

[426] Despre resorturile subliminare ale interesului lui Blaga pentru daci („ideea necesității pătrunderii în «tăinuitele instincte ale neamului», a cristalizării și afirmării «propriului spirit etnic-cultural»), precum și despre grila culturală de recepție a mitologiei trace, în special relația cu viziunea lui Erwin Rohde, vezi George Gană, *Note, variante, comentarii la Lucian Blaga*, *Opere*, vol. 3, *Teatru*, p. 329 sqq.

[427] Erwin Rohde, *Psyché*, p. 274.

[428] Descrierea riturilor sabazice putuse fi găsită de Blaga în Tocilescu, a cărui *Dacie înainte de romani* apăruse înaintea lucrării lui Rohde.

[429] H. Jeanmaire a pus în evidență înrudirea dintre orgia dionysiacă și mania artemisiacă. În sărbătorile închinate acestei zeițe a vegetației agreste, tinerele fete executau un dans rapid, furtunos, agitat, semănînd dansului menadelor, prin care imitau nimfele din cortegiul lui Artemis. Vezi *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, pp. 211-212.

[430] Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-han*, pp. 21-37. Pentru supraviețuirea cultului Dianei în tradiții populare și în practicile vrăjitorești, vezi Carlo Ginzburg, *Istorie nocturnă*, pp. 98, 108, 219 etc. Pentru cultele religioase, inclusiv al Dianei, din Dacia romană susceptibile a fi regăsite în folclorul popular românesc, vezi Corin Braga, *Religia Daciei la sfîrșitul antichității și începutul evului mediu*, în *Echinox*, nr. 4-5-6/1996, p. 7.

[431] Zeii nocturni pe care Blaga îi sincretizează sub semnul lui Zamolxe sînt numiți în mod direct în prima variantă a piesei. Statuia lui Zamolxe urmează să fie așezată, în templul Magului, lîngă lîngă statuile altor cinci zei: primul este un „zeu cu cap de bour", soț al vîlvelor din minele de aur, în care George Gană vede un zeu al pămîntului, dar care primește în fapt atribute

dionysiace: „puternice taur" și „zeu păduratic" (cf. Dionysos *oreios*); al doilea este zeul timpului (cu trimitere la Chronos-Saturn); al treilea – zeul soarelui (Apolo – fratele mistic al lui Dionysos); a patra este zeița lunii (Selene); iar a cincea, zeița nașterilor (Artemis), ultimele două figuri fiind la rîndul lor sincretizate în mitologia clasică greco-latină. După cum observă George Gană (în *Note, variante, comentarii*, la *Opere*, vol. 3, p. 344), panteonul imaginat de Blaga nu coincide neapărat cu ceea ce a putut fi reconstituit din politeismul dac; el exprimă în schimb constelația de complexe simbolice ce îl obsedau pe Blaga însuși.

[432] Cuvîntul românesc *zănatic* (nebun, rătăcit) provine din cuvîntul latin *dianaticus* (stăpînit de Diana). Sub numele roman al Dianei, zeița pădurilor și a vînătorii, a fecioarelor și a lunii, se pare că se află, în spațiul dac, o zeitate locală de tip Artemis-Bendis. Numele zeiței Diana se regăsește în cuvîntul popular *zînă*, iar Sancta Diana a devenit Sînziana. Vezi E. Lozovan, *Dacia sacra*, p. 230. În curentele mistice, Artemis e asimilată lui Dionysos și lui Apolo, „dianatismul" reprezentînd, la fel cu menadismul și coribantismul, o formă de posesie de către divinitățile nocturne. Vezi H. Jeanmaire, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, pp. 211-212.

[433] Încă o dată se poate observa cum Blaga descrie ritualul trac prin deducție inversă, pornind de la cultura populară românească. În prima variantă a piesei, un culegător îi previne pe copiii care beau must: „Fugiți, copii, și vă ascundeți. Vin preotesele lunii. Copiii nu-i bine să vadă bacante. Ajunge o privire de-a lor și ei nu mai cresc. Rămîneți pitici" (Varianta finală este: „Ascundeți-vă! Repede, copii. Să nu vedeți bacante!/ O singură privire de v-atinge, rămîneți pitici"). Blestemul de a nu mai crește amintește de superstiția cucului malefic ce îl speria pe micul Lucian, iar preotesele lunii sînt mai degrabă niște dianatice, trimițînd la sînzienele populare, ce îl vrăjesc pe cel ce le vede noaptea dansînd în pădure.

[434] „Anthesteriile nu sînt în fond decît o sărbătoare a spiritelor. [...] Se fac sacrificii, dar nu către olimpieni, ci lui Hermes Chtonios; nimeni nu gustă din ele, nici măcar preotul. Primele două zile, a burdufurilor și a ulcioarelor, nu sînt mai puțin nefaste decît cea de-a treia. În ziua cupelor (*Choes*) morții urcă și se răspîndesc în oraș. [...] Numele *Choes* s-ar putea să fie legat la origini nu atît de închinatul vesel al pocalelor, cît de libațiile funerare. În ziua amforelor (*Phitoigia*) se deschid vasele; dar aceste amfore, sau *phitoi*, au servit drept sicrie, iar cuvîntul desemnează uneori, într-o manieră generală, Hadesul. Poate că putem deduce, din numele însuși al Anthesteriilor, sensul lor de sărbători de evocare, ce le apropie de *inferiae* ale latinilor; ceea ce ar

confirma, printr-o analogie de vocabular, asemănarea reală dintre Anthesteriile grecești și Feralia romane. Scopul celor două sărbători este același: purificarea celor vii prin mulțumirea morților". Auguste Diès, *Le cycle mystique. La divinité origine et fin des existences individuelles*, p. 200 și passim.

[435] Vezi D. Protase, *Riturile funerare la daci și daco-romani*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1971.

[436] Despre deosebirile dintre înhumare și incinerare, Jean Coman, *op. cit.*, pp. 256-257: „Înhumarea să ateste oare credința în imortalitatea trupului, în timp ce incinerația să o nege? Lucrurile nu sînt așa de clare. Putem doar releva faptul că, în epoca de bronz, în cadrul ritului de incinerare a cadavrului, în urne și în capacele acestora se practicau niște găuri, un fel de «ferestre ale sufletului», pentru ca sufletele sau «umbrele» să poată reveni din cînd în cînd să-și revadă cenușa. Sufletul vrea deci să păstreze legătura și unitatea cu trupul chiar și sub formă de cenușă, probabil deoarece sufletul nu poate reprezenta singur ființa completă a omului".

[437] Apud I. I. Russu, *Religia geto-dacilor*, pp. 118-119. Jean Coman arată că „strămutarea", „schimbarea de locuință" sau „întoarcerea" celor morți nu implică nici ideea de resurecție (în sens christic), și nici pe cea de metempsihoză (în sens orfic), ci presupune o continuitate „în carne și oase", *op. cit.*, p. 251 sqq.

[438] Gr. G. Tocilescu, *op. cit.*, pp. 685-686.

[439] Apud A. D. Xenopol, *op. cit.*, p. 86. De asemenea, se știe că în tribul geto-dac al Crobyzilor, „se obișnuiește ca copilul să fie plîns la naștere și să se considere fericit omul care moare", *Izvoare privind istoria României*, vol. I, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1964, p. 635.

[440] În Raportul pentru decernarea premiului dat de Ministerul Artelor pentru cea mai valoroasă operă apărută în 1921. Apud George Gană, *Note, variante, comentarii*, la *Opere*, vol. 3, p. 417.

[441] Gr. G. Tocilescu, *op. cit.*, p. 680.

[442] Mihai Nasta așază proba cu suliți în rîndul riturilor de imortalitate patronate de zeul indoeuropean al cerului și al războiului. *Op. cit.*, p. 343.

[443] Mircea Eliade, *„Locum refrigerii"*, în *Drumul spre centru*, antologie alcătuită de Gabriel Liiceanu și Andrei Pleșu, București, Editura Univers, 1991, p. 216.

[444] *Getica*, p. 82. Opțiunea scriitorului trebuie fără îndoială pusă în legătură cu propriile fantasme, el alegînd acea teorie care rezonează cu fondul său aperceptiv. Atît poziția teoretică din *Getica*, cît și viziunea din *Zamolxe*,

vin în continuarea intuiției originare relatate în *Hronic*, conform căreia „Mort trebuie să fie ca și viu... Cînd ești mort, trăiești mai departe și nu știi că ai murit".

[445] Apud A. D. Xenopol, *op. cit.*, p 88. Vezi și comentariul lui Mircea Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-han*, p. 47.

[446] Jean Coman crede că religia lui Zamolxe presupune „două grade de inițiere: un grad la care avea în general acces întreg poporul sau marea majoritate a lui, din rîndul căruia era ales prin tragere la sorți «mesagerul» trimis la Zamolxe din patru în patru ani, și un grad superior, primit de către «maimarii» cetății care, urmînd să meargă, după moarte, la divinitate, își petreceau timpul în banchete ritualice". *Op. cit.*, p. 267. Mihai Nasta, în schimb, afirmă că este vorba de două etape, de două concepții succesive, relatările lui Herodot și ale celorlalți istorici antici fiind „stratificate" și reflectînd rezultatul unor sincretisme succesive: „În religia lui Zamolxe cele mai arzătoare probleme nu sînt atît cele ridicate de suprapunea aspectului uranian cu elementele chtoniene (cult al fecundității), cît cele ridicate de stratificarea gradată a ritemelor și a reprezentărilor, ce se dezvoltă pornind de la fondul indoeuropean de practici violente și de credințe «barbare» referitoare la accederea la imortalitate, și sfîrșind în cultul «personalizat» al unei religii a imortalității, în care transmigrația sufletelor dă un nou sens imaginii «mutării», iar medierea lui Zalmoxe revalorizează banchetul ritual al frăției, cu scopul de a integra practicile funerare într-o nouă viziune asupra lumii de apoi". *Op. cit.*, p. 353.

[447] Cercetătorii mai vechi, precum Tocilescu, Rohde sau Xenopol, considerau că „zeitatea lui Zamolxis (mai tîrziu, însuși acesta) nu era decît o nouă formă a lui Dionysos sau Bacchus" (*Istoria românilor*, p. 83). Cercetătorii mai noi, în schimb, I. I. Russu, Mircea Eliade, Jean Coman, cred că Zamolxe nu are nimic de-a face cu orgiasmul, ca dovadă și reforma prin care Deceneu, preot al religiei lui Zamolxe, a impus stîrpirea viței de vie și a interzis orgiile bahice. Vezi Gr. G. Tocilescu, *op. cit.*, p. 705.

[448] A. D. Xenopol, *op. cit.*, pp. 84-85.

[449] *Hronicul și cîntecul vîrstelor*, pp. 214, 217. Pentru relația de translație dintre impresiile magice ale copilului Blaga asupra muntelui și viziunea mistică asupra muntelui a personajului Zamolxe, vezi Dumitru Micu, *Lirica lui Lucian Blaga*, pp. 56-57, și Mircea Vaida, *Pe urmele lui Lucian Blaga*, p. 91.

[450] A. H. Krappe, *La genèse des mythes*, Paris, Payot, 1952, p. 216.

[451] Mircea Muthu, *op. cit.*, pp. 18-19.

[452] Ion Banu, „Zamolxis et le phénomène des sectes", în *Actes du IIe Congrès International de Thracologie*, vol. II, édités par les soins de Radu Vulpe, Gheorghe Mihăilă, Romulus Vulcănescu et Dan Slușanski, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1980, p. 124 sqq.

[453] „Acești sihaștrii nu acceptau viața în obște organizată și vroiau să trăiască izolați după propriile lor rînduieli. Ba chiar în obște, unii sihaștri se zideau în chiliile lor spre a fi cît mai izolați de lume. Această claustrare constituia fără îndoială o continuitate incontestabilă cu spiritualitatea discipolilor lui Zamolxe, de trăire însingurată". Constantin Daniel, „Zamolxis, ucenicii săi și claustrarea", în *Luceafărul*, nr. 6-7/ 1984, p. 8.

[454] Despre diformitățile fizice ca stigmat al zeilor, vezi Marie Delcourt, *Oedipe ou la légende du conquérant*, Paris, Librairie E. Droz, 1944, cap. „L'enfant exposé". Despre semnele caracteristice ale vocației de șaman, precum și despre puterile și funcțiile acestuia în general, vezi Mario Mercier, *Șamanism și șamani*, Iași, Editura Moldova, 1993, p. 38 sqq. și passim.

[455] Lazăr Șăineanu include tema călătoriei divinității pe pământ în ciclul „Dumnezeu", „a cărui trăsură caracteristică e aparițiunea ființei supreme, a lui Dumnezeu și a lui Cristos (cu sau fără sfinți) în mijlocul muritorilor, spre a răsplăti și pedepsi intențiunile lor bune sau rele". Vezi *Basmele românilor în comparațiune cu legendele antice clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice*, ediție îngrijită de Ruxandra Niculescu, prefață de Ovidiu Bîrlea, București, Editura Minerva, 1978, p. 548 sqq.

[456] Tudor Pamfile dă două serii de legende cosmogonice în care, pe lîngă figura lui Dumnezeu, intervine și cea a ariciului. În prima serie, ariciul este un Trickster, deoarece îl face pe Dumnezeu să greșească măsurarea pămîntului. În cea de-a doua, ariciul este un sfătuitor, deoarece îl ajută pe Dumnezeu să îndrepte ceea ce acesta singur a ratat. Este semnificativ faptul că Blaga nu s-a oprit la prima serie, a Dumnezeului atotputernic păcălit, ci la cea de-a doua, a Dumnezeului ce trebuie ajutat. Cf. *Povestea lumii de demult după credințele poporului român*, București, Librăriile SOCEC & Comp. și C. Sfetea, 1913, pp. 22-24, respectiv 31-39.

[457] Vezi Mihai Coman, *Mitologie populară românească*, I, *Viețuitoarele pămîntului și ale apei*, București, Editura Minerva, 1986, cap. „Ariciul".

[458] *Marele Orb*, în *Izvoade*, p. 225.

[459] Apud George Gană, *Note, variante, comentarii*, la *Opere*, vol. 3, p. 418. În același sens, Nicolae Tertulian susține că „*Orbul* lui Zamolxe este simbolul existenței plenare, inconștiente, pur organice" (*op. cit.*, p. 181).

[460] În sistemul lui Plotin, universul ia naștere prin trei emanații succesive din Unu: Intelectul, Sufletul și Lumea. Plotin, *Ennéades*, V, texte traduit par Émile Bréhier, Paris, Société d'édition „Les Belles Lettres», 1931, tratatul „Sur les trois hypostases qui sont principes" și passim.

[461] Relația subtilă dintre reificarea panică și spiritualizarea orfică este explicată de N. Tertulian astfel: „Oricît de paradoxal ar părea, tendința către o «naturalizare» și «vegetalizare» a existenței umane este uneori o formă de discret spiritualism. A asimila mișcările și gesturile umane cu delicatele armonii din cîmpul naturii organice este o formă de a le purifica". *Op. cit.*, p. 175.

[462] Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, vol. II, pp. 173-174.

[463] Cercetătorul este de părere că „misterele tracilor, sanctuarele de inițiere ale tracilor, misterele înșelăciunii" de care amintește Clement din Alexandria, presupuneau izolarea inițiaților în camere subterane, pentru ca aici ei să trăiască, după modelul recluziunii lui Zamolxe, experiențe de deprivare senzorială ce provocau viziuni mistice. Constantin Daniel, *op. cit.*, p. 8.

[464] „Subiecții le-au descris ca fiind asemănătoare cu cele rezultate din intoxicația cu mescalină. Ca și acestea, în dinamica lor, halucinațiile în izolare au urmat un anumit model: inițial puncte de lumină, apoi modele geometrice simple care s-au complicat progresiv realizînd figuri ce puteau fi recunoscute (șiruri de bărbați galbeni cu gurile deschise), apoi scene tot mai integrate cu desfășurarea unor procesiuni pe o stradă etc. În timp ce manifestările halucinatorii se produceau tot mai amplu, alte canale senzoriale erau deschise: subiecții reactivi auzeau voci, coruri (cu impresie stereofonică), apoi simțeau descărcări electrice cutanate sau alte halucinații tactile și somatice". Vasile Predescu, *Psihiatrie*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1976, p. 113.

[465] John Müller, *Les phénomènes fantastiques de vision*, Coblence, 1826.

[466] Iată, spre exemplu, cîteva fenomene de meditație, așa cum le descrie un ascet hindus: luminile; dispariția cadrului fizic și a timpului; sunetele inaudibile, aparițiile luminoase; sentimentul separării de trup; călătorii aeriene; conștiința cosmică. „Sunetele inaudibile sînt acea melodie mistică percepută de yoghini la începutul ciclului de meditație. Aceasta poartă numele de *nada anusandhana*, adică «investigație dirijată asupra sunetelor mistice».

Ea este semnul unei purificări a canalelor fluidice sub influența respirației controlate. Sunetele vin prin urechea dreaptă; chiar dacă urechile sînt astupate, ele se aud distinct". „În cursul meditației apar o serie de lumini, datorate concentrării. La început, pe frunte se ivește un punct luminos, de culoare albă, cît vîrful unui ac, între cele două sprîncene. Rămînînd cu ochii închiși, apar diverse lumini albe, galbene, roșii, fumurii, sau fulgere, luminițe precum focul, cărbunele incandescent, muște luminoase, luna, stelele, soarele". „La început, mici sfere albe de lumină plutesc în jurul ochiului mental. După cîteva luni, dimensiunea acestor lumini va crește, devenind o flacără mai mare decît soarele, ce pare inconsistentă și se disipează imediat. Ea izbucnește în dreptul frunții și al tîmplelor, producînd o senzație de bucurie și fericire extremă și dînd naștere dorinței de a prelungi aceste senzații. Aceste lumini sînt semnul unei stări intermediare, între două planuri ale realității. Apoi apare o lumină orbitoare, a cărei strălucire nu poate fi înfruntată și îl obligă pe yoghin să-și întoarcă de la ea viziunea mentală. Ea emană din canalul fluidic care traversează de la un capăt la altul coloana vertebrală; sediul ei este în inimă. Unii practicanți sînt foarte speriați și nu mai știu ce să facă. În această lumină apar o serie de forme și ființe ce aparțin «lumii astrale». Ele seamănă cu ființe umane, dar nu au corp, corp fizic. Ele au dorințe, iubiri, uri, la fel cu oamenii. «Corpul» lor este plăcut și se pot deplasa liber. Au puterea de a se materializa, a se dematerializa, a se multiplica, precum și pe aceea de clarviziune etc". Shri M. Venkataramiah, *Talks with Ramana Maharshi*, Tvinvannamalai, India, 1939, pp. 48-52.

[467] Coribantismul, cult orgiastic înrudit cu menadismul, dădea în trecut numele unei boli mentale în care posedatul „vede spectre în fața ochilor și aude clinchete continue în urechi. Bolnavii sînt chinuiți de o insomnie permanentă, dorm cu ochii deschiși". Sanmaise, citat de P. N. Rolle, *op. cit.*, vol. I, pp. 247-248, 250. Mai exact, ritul coribanților avea puterea să vindece o astfel de boală, antrenîndu-l pe bolnav într-un dans cu mișcări convulsive ale corpului și în special ale capului, ce provocau „revenirea" la conștiința normală.

[468] Filosoful păgîn Celsus, combătut de către Origen, dorind să încadreze resurecția lui Isus Christos într-o tipologie religioasă, aduna o serie de exemple în care recluziunea lui Zamolxe era pusă în paralel cu alte practici legate de grote sacre celebre, cum sînt cele ale lui Amfiaraos la Teba, a lui Trofonios la Lebadia, a lui Mopsos în Cilicia, a lui Amfilocos, în Acarnania. Apud Jean Coman, *op. cit.*, p. 264.

[469] Octav Șuluțiu, *Schiță de studiu asupra teatrului lui Lucian Blaga*, pp. 423-424. N. Tertulian vede în ei „martiri ai eliberării umanității de forțele

oprimante (simbolizate în personajul mitic al Cumpătatului veşnic treaz)" (*Eseuri*, p. 182), ceea ce este doar parţial adevărat, deoarece Cumpătatul trimite la Intelect nu doar în accepţiunea bergsoniană, de energie mortificată, ci şi în accepţia orfică, de Spirit ce se degajă din corp.

[470] Alexandru Paleologu, *Spiritul şi litera*, p. 85.

[471] Într-adevăr, la întoarcerea în cetate, în tabloul *Livada orbului*, ce nu a fost păstrat în varianta ultimă a piesei, Zamolxe se lamentează: „Din tot ce pot să văd, care e turnul în care mă vei închide ca să-mi dai cucută în loc de apă, unde e stîlpul de care mă vei lega cu coroană de spini pe cap şi unde e rugul pe care în loc de vreascuri vei pune oasele mele?"

[472] În materialismul popular combătut de Socrate, „oamenii cei mulţi [...] se tem că odată despărţit de trup, sufletul nu mai rămîne în fiinţă nicăieri şi că, în ziua morţii unui om, se află nimicit şi piere: în clipa cînd iese din trup şi se desface de el, se risipeşte ca o adiere, ca un fum, se pierde destrămîndu-se în zbor şi încetează să mai fiinţeze undeva". Platon, *Phaidon*, 70 a-b, în *Opere*, vol IV, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1983, p. 69.

[473] „Însemnătatea şarpelui la Daci se poate înţelege mai cu seamă din rolul principal pe care-l juca [...] în cultul şi misterele lui Bacchus-Sabazios, fiind simbolul ce amintea de transformarea lui Zeus şi de originea lui Sabazios, din legenda frigiană. [...] Şarpele de pe vasele mortuare dace aminteşte caracterul chtonian al şarpelui protector al mormintelor, care în această calitate figurează adesea pe vasele greco-romane şi pe basoreliefurile ce înfăţişau ospeţe mortuare (*necrodeipnia*); el reprezenta sufletul eroilor cărora le era închinat şi cărora le servea de simbol. Prin fiinţa sa, închipuind un dualism contrar, protecţia şi prosperitatea pe de o parte, moartea şi distrugerea pe de alta, el era venerat nu numai ca un demon bun, dar şi temut şi scîrbit ca un demon rău". Gr. G. Tocilescu, *op. cit.*, pp. 717-718. Ţinînd cont de această ambivalenţă atracţie-repulsie, viaţă-moarte, ar fi exagerat a vedea în şarpele din poezia lui Blaga un simbol inconştient al surorii moarte?

[474] Vezi Hadrian Daicoviu, *op. cit.*, p. 173 sqq. Sanctuarul rotund din incinta sacră de la Sarmisegetusa, pe care istoricul îl analizează ca un calendar dacic, este interpretat de Mihai Nasta ca un simbol pitagoreic al ciclurilor metempsihozei, asemănător cu „zarul psihogoniei" prin care se numără cele şase încarnări succesive necesare sufletului ca să revină în trupul original. *Op. cit.*, p. 350.

[475] Pentru evoluţia religiei geto-dace spre un cult uranian solar, vezi Mihai Nasta, *op. cit.*, p. 348 sqq.

[476] Pentru o orientare în uriaşa şi adesea inutilizabila bibliografie pe această temă, Alexandrian, *Istoria filozofiei oculte*, traducere de Claudia

Dumitriu, București, Editura Humanitas, 1994; Jean M. Rivière, *Istoria doctrinelor esoterice*, traducere: Viorica Alistar, București, Editura Symposion, 1996.

[477] *Despre gîndirea magică*, p. 250. Pentru o sinteză asupra misticii tripartite a neopitagoreicilor și a neoplatonicilor, Félix Buffière, *Miturile lui Homer și gîndirea greacă*, p. 325 sqq.

[478] Este interesant de semnalat faptul că lui Zamolxe nu i s-au închinat niciodată statui sau alte reprezentări iconografice. Explicația s-ar afla nu numai în aniconismul general al mitologiei trace, asemănătoare din acest punct de vedere iudaismului, ci și în caracterul secret, misteric, al religiei sale. Vezi Jean Coman, *Zamolxis*, Paris, P. Gethner, 1939, p. 28 sqq.

[479] Vezi Jean-Pierre Vernant, *Mit și gîndire în Grecia antică. Studii de psihologie istorică*, traducere de Zoe Petre și Andrei Niculescu, cuvînt înainte de Zoe Petre, București, Editura Meridiane, 1995, cap. „De la categoria dublului la imagine".

[480] „Misiunea lui Zamolxe își are punctul de pornire într-o stare de lucruri caracteristică unor epoci de «moarte a zeilor». «Gott ist tot», vestea Zarathustra, iar aici zei sînt «mucegăiți de veșnicie» și templul a devenit «minciună cu stîlpi de piatră». [...] Amurgul zeilor își are cauzele în omenire: puterea lor încetează odată cu credința. [...] Atunci apare Zamolxe și vrea «să sfarme zeii»". Mariana Șora, *op. cit.*, pp. 67-68.

[481] *Despre gîndirea magică*, p. 251.

[482] Intenția Magul de a-l „statuifica" pe Zamolxe urmează ideea lui Nietzsche de sublimare de către greci a angoasei existențiale într-o artă de un calm olimpian: „Pentru a putea trăi, grecii au fost constrînși să-și creeze zeii. Această creație trebuie să ne-o închipuim în chipul următor: din lumea primitivă titanică a zeilor, lume a groazei, tendința apolinică spre frumos, prin tranziții încete, a făurit lumea olimpică a bucuriei; așa cum răsar trandafirii din crengile spinoase". Friedrich Nietzsche, *Nașterea tragediei*, p. 190.

[483] George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, pp. 157-158. De remarcat omologia opoziției putere/zeu (magic/mitic) cu opoziția nietzscheană între dionysiac, ca principiu al unului nediferențiat, și apolinic, ca principiu al individuației.

TABLA DE MATERII

Cuvînt înainte, 5
TĂCEREA, 15
Mitul tăcerii, 15
Complexul copilului nedorit, 20
Identificarea cu sora moartă, 28
Criza identității, 33
Afirmarea de sine, 41
COPILĂRIA MAGICĂ, 47
Participarea mistică, 47
Misterul, 52
Ideea magică, 62
Magicul folcloric, 70
Adolescența socratică, 90
ENTUZIASMUL DIONYSIAC, 97
Introversiunea erotică, 97
Vitalism bergsonian, 112
Iraționalism nietzschean, 124
Dionysiacul, 131
Cultul orgiastic, 140
ATARAXIA PANICĂ, 157
Pan – între Dionysos și Apolo, 157
Elogiul tracilor, 167
Zamolxe dionysiac, 180
Zamolxe panic, 191
Marele Orb, 201
Ruptura dintre suflet și spirit, 207
Note, 221

BCU CLUJ UNIVERSITY LIBRARY

În colecția
ESEURI DE IERI ȘI DE AZI
au mai apărut:

1. Luca Pițu, *Sentimentul românesc al urii de sine*
2. Vladimir Soloviov, *Povestire despre Antihrist*
3. Vasile Lovinescu, *Monarhul ascuns*
4. Henri Bergson, *Teoria rîsului*
5. Henri Bergson, *Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței*
6. Nikolai Berdiaev, *Filosofia lui Dostoievski*
7. Ștefan Afloroaei, *Întîmplare și destin*
8. Léon Bloy, *Salvarea prin evrei*
9. Vasile Lovinescu, *Incantația sîngelui*
10. Miguel de Unamuno, *Agonia creștinismului*
11. Marcel Mauss, *Eseu despre dar*
12. Henri Bergson, *Cele două surse ale moralei și religiei*
13. Lev Șestov, *Revelațiile morții*
14. Emile Durkheim, *Despre sinucidere*
15. Vasile Lovinescu, *Mitul sfîșiat*
16. Marian Papahagi, *Fața și reversul*
17. Jules de Gaultier, *Bovarismul*
18. Lev Șestov, *Începuturi și sfîrșituri*
19. Hermann Keyserling, *Analiza spectrală a Europei*
20. Vassili Rozanov, *Apocalipsa timpului nostru*
21. Al. Zub, *În orizontul istoriei*
22. Georges Bataille, *Partea blestemată*
23. Ștefan Afloroaei, *Lumea ca reprezentare a celuilalt*
24. Luca Pițu, *Eros, Doxa & Logos*
25. Miguel de Unamuno, *Despre sentimentul tragic al vieții*

BCU Cluj / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

26. Dan Botta, *Unduire şi moarte*
27. Thomas Carlyle, *Filosofia vestimentaţiei (Sartor resartus)*
28. Charles Baudelaire, *Paradisuri artificiale*
29. Marcel Petrişor, *N.V. Gogol sau Paradoxurile literaturii moderne*
30. Thomas Carlyle, *Cultul Eroilor*
31. Luca Piţu, *Sentimentul românesc al urii de sine,* ed. a II-a
32. Hermann Keyserling, *Jurnalul de călătorie al unui filosof*
33. Otto Rank, *Dublul. Don Juan*
34. Remy de Gourmont, *Fizica dragostei*
35. Gheorghe Grigurcu, *Imposibila neutralitate*
36. Adela Hagiu, *Romanul poetico-filosofic*
37. Thomas Carlyle, *Semnele timpului*
38. Thomas Carlyle, *Filosofia vestimentaţiei,* ediţia a II-a
39. Henri Bergson, *Introducere în metafizică*
40. Luca Piţu, *Breviarul nebuniilor curente*
41. Henri Bergson, *Evoluţia creatoare*
42. Henri Bergson, *Cele două surse ale moralei şi religiei,* ediţia a II-a
43. Hermann Keyserling, *Jurnalul de călătorie al unui filosof,* vol. II
44. Henri Bergson, *Eseu asupra datelor imediate ale conştiinţei,* ediţia a II-a
45. Henri Bergson, *Teoria rîsului,* ediţia a II-a
46. Doru Pop, *Obsesii sociale*

În pregătire:

Tzvetan Todorov, *Omul dezrădăcinat*
Pierre Casamayor, *Arta trădării*

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Fenomenologia spiritului

130.121:929 (Blaga, Lucian)

821.135.1.09 (Blaga, Lucian)

Literatura română – Critică
și teorie literară – Scriitori (Lucian

Viața – Opera – Fenomenologia spiritului –
Interferențe –
Studii monografice

BIBLIOTECA DE FILOLOGIE

lu 22032

Format 1/16 (54 x 84)

PRINTED IN ROMANIA • Tiparul executat la Imprimeria *Institutului European pentru Cooperare Cultural-Științifică* Iași • str. Cronicar Mustea nr. 17 • C.P. 161 • cod 6600 • Tel. Difuzare: 032/233731 • Fax: 032/230197 • euroedit@mail.dntis.ro

BCU CLUJ / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare este un studiu de fenomenologie a imaginarului, încercînd să surprindă modul de constelare a simbolurilor şi temelor din opera blagiană. Ceea ce aduce nou în raport cu studiile anterioare este încercarea sistematică de a identifica nucleul imaginar din care se ramifică întreaga creaţie poetică, filosofică şi dramatică a proteicului artist. Cu ajutorul instrumentelor psihanalizei, psihocriticii şi arhetipologiei, complexul fantasmatic originar este descoperit în identificarea de către părinţi a micului Lucian cu sora sa moartă, Lelia. Această stare de fuziune şi nediferenţiere a sinelui este percepută de copil ca o participare magică la univers.

Teza cea mai îndrăzneaţă şi totodată cea mai speculativă a lucrării constă în punerea în abis pe care o realizează Corin Braga atunci cînd proiectează în diversele avataruri ale creaţiei blagiene mari epoci revolute ale culturii religioase şi poetice ale omenirii, de la orfism la neoplatonismul creştin şi la gnosticism.

Marian Papahagi

INSTITUTUL EUROPEAN

ISBN 973-586-144-5

Pe copertă: William Blake, *Paolo şi Francesca* (detaliu)

PREŢ: 21600 lei preţ de livrare
432 lei T.L.
22032 lei TOTAL

BIBLIOTECA CENTRALĂ UNIVERSITARĂ